

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

TESIS DOCTORAL

La representación de la mujer en la iconografía de la histeria realizada por Jean
Martin Charcot en la clínica de la Salpêtrière.
La mirada exaltada del surrealismo y la apropiación alegórica del arte
contemporáneo.

Trabajo final de graduación para la obtención del título de Doctora en Historia y
Teoría del arte que presenta

Priscilla Echeverría Alvarado

Bajo la dirección de la Dra. Patricia Mayayo Bost

Madrid, Julio 2015

A quienes sentí aquí conmigo,
acompañándome en todo momento,
en la cercanía o desde la distancia.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no es mi obra exclusiva, en él participaron muchas personas sin cuyo soporte probablemente no hubiera pasado de escribir las primeras páginas. Una investigación de tesis doctoral implica mucha soledad, gran concentración y es económicamente muy costosa. Sostenerse en medio de esta gran empresa depende por lo tanto, de que exista una extensa red de contención, que en mi caso ha sido conformada por las personas a las que quiero.

No solamente llego al final de una larga jornada que me llena de satisfacción y que marcará sin duda los derroteros de mi quehacer en los próximos años. También llego al convencimiento de que tengo verdaderas amigas y amigos que me han demostrado con hechos concretos su amor y reconocimiento a mi esfuerzo. Incluyo aquí a estas personas queridas que ahora forman parte de mi familia española, que me han marcado el corazón y que seguirán conmigo para siempre.

Y por supuesto, menciono con gratitud a mi familia de origen que me ha hecho saber de mil maneras, que está y estará allí, dispuesta a ayudarme con todos los recursos que tiene. Quiero hacer una mención especial a mi mamá, que me enseñó tanto a través de la vida, como por ejemplo, la paciencia que hay que tener al hacer un trabajo en que se tejen muchos hilos, y a mi papá, que me dejó el gusto por las palabras que danzan en los libros y las que resuenan en el aire; sé que hubiera estado muy feliz en este momento. A mi hermana Hilda, que además de su apoyo económico, se ocupó de todos los engorrosos trámites en Costa Rica y a mi sobrina Marylin Veiman que sacó tiempo de su agenda maternal para ayudarme con algunas revisiones.

Quiero agradecer especialmente a la Dra. Patricia Mayayo, que me ha mostrado cómo es una excelente directora de tesis. Sus apuntes precisos, su seguimiento constante y eficaz y el respeto por mi estilo de trabajo, me reafirmaron paso a paso y me estimularon a continuar. A Patricia le debo además este tema, que se ha convertido en una pasión para mí.

Mi abrazo agradecido a la Asamblea de mi querida Escuela de Psicología de la Universidad de Costa Rica, que me apoyó en todo momento, así como a la ex rectora y profesora emérita, Dra. Yamileth González, que intervino eficazmente para que me fuera concedida la beca de la que disfruté por parte de la Universidad de Costa Rica. Incluyo a la Universidad en su totalidad, que con su programa de movilidad de profesores de la Oficina de Asuntos Internacionales y Cooperación Externa, nos permite avanzar en nuestros estudios, lo que efectivamente redundará en una mayor calidad en el aporte que los becarios brindemos a nuestro retorno. La UCR puede estar segura de que el tesoro con que vuelvo a Costa Rica será compartido con generosidad.

Finalmente quiero reconocer a la Universidad Autónoma de Madrid la calidad de sus programas, profesoras y profesores y su organización, con que demuestra por qué es una universidad de excelencia, y a su personal de secretaría y de atención al estudiante, por facilitarme todos los trámites que requerí durante mi estancia.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	17
 PRIMERAPARTE.....	39
LA HISTORIA DE LA HISTERIA:	
¿HISTORIA O MITOLOGÍA?	39
<i>Introducción.....</i>	<i>39</i>
<i>i.. ¿Medicina y arte?</i>	<i>39</i>
<i>ii. La historia de la histeria, un laberinto. ¿Qué ruta seguir?</i>	<i>42</i>
 CAPÍTULO I. ¿HISTERIA=CONDICIÓN FEMENINA EN LA MEDICINA DE LA ANTIGÜEDAD?	45
<i>1. Los referentes principales en terrenos pantanosos.</i>	<i>45</i>
1.1. El mito del origen en el texto de Ilza Veith. Histeria = condición femenina.....	47
1.2. La marca de Veith y Trillat en las investigaciones de los académicos.....	49
1.3. Los papiros de la medicina antigua: El papiro Kahun y el papiro Ebers. La supuesta base y continuidad de la medicina hipocrática en relación a la histeria.....	53
<i>2. La confusión académica: transliteraciones.....</i>	<i>57</i>
2.1. La relación histeria-útero en la medicina de la Antigüedad.....	57
2.2. Más allá del Corpus Hippocraticum.....	62
2.3. Lo que viento se llevó. El pasaje de los textos antiguos a Occidente.....	67
<i>Conclusión: La histeria, la ficción intemporal.....</i>	<i>71</i>

CAPITULO II. ¿ERA LA BRUJA LA SANTA ILUMINADA DEL MEDIOEVO O LA HISTÉRICA RENACENTISTA?75

1. *El cuerpo femenino en el Cristianismo Occidental:*

entre la santidad y la brujería.....75

1.1. Un nuevo discurso sobre la sexualidad.....75

1.2. Mujer y sublimación de la carne.....79

1.3. ¿Histeria?...y brujería en la Edad Media y el Renacimiento.

La Inquisición: el proceso de control del útero y la preparación del cuerpo

femenino doméstico.....84

1.3.1. Sectas de herejes, mujeres brujas.....84

1.3.2. El desplazamiento de los campesinos, las mujeres y la descomposición de los lazos de solidaridad.....85

1.3.3. La crisis demográfica y las hambrunas, las brujas abortistas y las que comen niños.....87

1.3.4. Cacería de brujas o cacería de histéricas.....89

1.3.5. El martillo de las brujas. El *Maleus Maleficarum* o cuando el trabajo se deja en manos de mujeres.....91

2. *¿Histeria en la Ciencia renacentista?*96

2.1. El “paradigmático” caso de Mary Glover. ¿Religión versus Ciencia?.....98

2.2. “Suffocation of the Mother” en la Inglaterra del siglo XVII.....102

2.3. El polémico texto de Edward Jorden. La histeria medicalizada.....106

2.3.1. La madre sofocada, la Lady MacBeth de Jorden: bruja, mujer histérica, madre rapaz.....108

2.3.2. El Rey Lear y la *hysterica passio*. Su significado en el siglo XVII: ¿mujer lujuriosa?110

3. *La dimensión política del caso de Mary Glover y la “enfermedad de la Madre”*.....111

3.1. El juicio de Mary Glover y el texto del doctor Jorden: la batalla por el poder.....111

4. *El objetivo de la Inquisición: las mujeres, brujas resistentes al capitalismo*.....114

Conclusión. La bruja, la histérica que se traslada en escoba desde el siglo XIX.....116

CAPITULO III. EL NACIMIENTO DE LA HISTERIA COMO CUERPO SUBALTERNO EN LA CONFORMACIÓN DE LA NUEVA SOMATOPOLÍTICA.....	119
<i>1. Familia, esposa y madre. Una mujer domesticada para el siglo de las Luces y más allá.....</i>	119
1.1. Los signos, los mapas, la cartografía de los cuerpos subalternos.....	121
1.2. Los controles biológicos: la mama y el útero.....	129
1.3. La constitución de la Ciencia y de la diferencia anatómica de género.	
Mujer = el género inferior de la especie Homo Sapiens.....	131
1.4. El cuerpo femenino escamoteado.....	141
1.4.1. La apropiación del oficio de comadrona y el control del cuerpo femenino por el médico masculino.....	143
1.4.2. Las mujeres, objeto de goce.....	145
<i>2. Igualdad y exclusión. Las expulsiones que operó la Razón en el paso del siglo XVIII al XIX</i>	146
<i>3. Identidad y sexuación, concepto indispensable en el siglo XIX.....</i>	150
<i>4. El juego del siglo XIX: la búsqueda del placer y la acechanza en el nacimiento de la “Scientia sexualis”</i>	153
<i>5. La histeria: una nueva inscripción somatopolítica subalterna.....</i>	156
5.1. El pasaje de la observación de la “suffocation of the uterus” a la histeria como enfermedad mental.....	157
5.2. La histeria en el Romanticismo.	
Los antecedentes de la histeria charcoteana.....	163
5.3. El exceso de sensibilidad. El hogar como escenario de domesticación de las mujeres en el discurso médico del siglo XIX.....	170
5.4. Cuando el hogar como encierro no era suficiente: los “tratamientos” de la histeria en el siglo XIX.....	173
5.5. El deseo sexual femenino: entre la histeria y la prostitución.....	176
<i>Conclusión: De bruja a ama de casa, loca melancólica y pariente de la prostituta: la histérica llega al siglo XIX.....</i>	183

SEGUNDA PARTE

LA ICONOGRAFÍA DE LA HISTERIA DE LA SALPÊTRIÈRE EN EL SIGLO XIX. PRODUCCIÓN SOMATOPOLÍTICA Y ESPECTÁCULO.....185

Introducción185

i. Una lección clínica en la Salpêtrière.....185

CAPÍTULO I. DE CIENCIA A ESPECTÁCULO.

LA PRODUCCIÓN CIENTÍFICA DE CUERPOS

EROTIZADOS.....191

1. Del asilo al tratamiento. De la interdicción al derecho a la experimentación.....191

1.1. El encerramiento en los asilos.....191

1.2. La Salpêtrière: el antiguo Hospital General para el internamiento
de los pobres y vagabundos de París y el nacimiento del servicio
del maestro Charcot.....193

2. La experimentación con la histeria en las paredes del hospital.....200

2.1. La patologización de la histeria.....200

2.2. El protocolo diario.....202

2.3. La histeria científica y el arte como instrumento de registro y archivo.....204

2.4. La hipnosis y las fases de la “Grande hystérie”215

2.5. Los tratamientos.....224

3. Las críticas al maestro Charcot.....225

*4. Ciencia y sociedad. La renegación del erotismo en una Salpêtrière de puertas
abiertas*.....226

4.1. Las lecciones del maestro, las “leçons du mardi”.....226

4.2. Las presentaciones de enfermos.....228

4.3. Los “bal des folles”. La presentación de las locas a la sociedad.....229

4.4. Las “salles de garde”: la evidencia de la mirada médica erotizada.....234

CAPITULO II. LA ICONOGRAPHIE PHOTOGRAPHIQUE DE LA SALPÊTRIÈRE.....251

<i>1. La fotografía y la producción de efectos de verdad.....</i>	<i>251</i>
1.1. El paradigma ocularcéntrico de Occidente y el fantasma de realidad.....	251
1.2. Fotografía y medicina.....	255
1.3. Las fotografías de familia, de los insanos y de los colonizados.	
La ficción del Otro.....	259
<i>2. La llegada de la fotografía al servicio de Charcot.....</i>	<i>261</i>
2.1. Los prolegómenos de la iconografía.....	261
<i>3. Los contenidos de la iconografía.....</i>	<i>268</i>
3.1. La iconografía de 1875. El Atlas.....	268
3.2. La iconografía de 1875. La publicación.....	284
3.3. La iconografía de 1877.....	285
3.4. La iconografía de 1878.....	295
3.5. La iconografía de 1880.....	298
3.6. <i>La Nouvelle Iconographie de La Salpêtrière.....</i>	<i>320</i>
<i>4. Las “hystero-stars” de Charcot.....</i>	<i>320</i>
4.1. Blanche, Augustine y Geneviève.....	321
4.1.1. Blanche, la reina de las histéricas.....	323
4.1.2. El ícono Augustine.....	333
4.1.3. Geneviève, la estrella escapista.....	356

CAPÍTULO III. LA HISTERIA, LA RESISTENCIA DEL TROMPE L’OEIL.....371

<i>1. Charcot entre el régimen soberano y el disciplinario.....</i>	<i>371</i>
<i>2. Las batallas por el poder en La Salpêtrière y la resistencia de la histérica.....</i>	<i>375</i>
<i>3. La histeria, un trompe l’oeil.....</i>	<i>377</i>
<i>4. La prestidigitación de la sexualidad: Una omnipresencia oculta.....</i>	<i>380</i>
<i>5. El final de Charcot, ¿muerte de la histérica?.....</i>	<i>381</i>

TERCERA PARTE

EL ESPECTÁCULO DE LA HISTERIA Y LA PRODUCCIÓN DE LA IDENTIDAD Y LA OTREDAD.....385

i. Introducción.....385

CAPÍTULO I. LA PRODUCCIÓN DEL OTRO EN OCCIDENTE: EL SALVAJE Y LA MUJER.....393

1. El Otro es extranjero, es salvaje, es oscuro. También es La mujer.....393

1.1. Otros mares, Otros cuerpos, el teatro del mundo.....393

1. 2. Mujeres, monstruos y salvajes en la definición “científica” del Otro.....398

1. 3. Racismo y misoginia, los pilares de la antropología experimental del siglo

XIX.....411

1. 4. La exhibición del Otro.....414

1. 5. La definición del Otro en el zoológico humano.....421

CAPÍTULO II. LA HISTERIA COMO ESPECTÁCULO EN EL *CAFÉ CONCERT* PARISINO.....435

1. La histeria mediática.....435

2. La explosión del café concert.....440

3. La creación de estilos.....447

3.1. Los espectáculos populares como espectáculos de los “degenerados”447

3.2. Un nuevo nicho para un nuevo lenguaje.....444

4. Histeria, mimesis, hipnosis....la búsqueda de la explicación científica al contagio mental.....459

5. La degeneración y las facultades superiores e inferiores.

El inconsciente corporal y una histérica dominada por las facultades inferiores.....462

CUARTA PARTE

TRAS LA MUERTE DE CHARCOT: ¿EL ESPECTÁCULO DEBE

CONTINUAR!.....465

i. Introducción.....465

CAPÍTULO I. LA RECUPERACIÓN DE LA HISTERIA EN LAS NUEVAS

PROPUESTAS ESTÉTICAS.....469

1. La seducción de la actividad frenética: el music-hall y el futurismo.....469

2. La reivindicación de la lujuria, el gozo en el éxtasis y el

rechazo del sentimentalismo en la métachorie

de Valentine de Saint-Point.....472

3. El “cabaret Voltaire” dadaísta.....481

4. La fantasía del sonámbulo y del autómatas en el cine expresionista.....483

CAPÍTULO II. LA EXALTACIÓN DE LA HISTERIA

EN EL SURREALISMO.....493

i. Introducción493

1. La celebración del cincuentenario de la histeria.

Los componentes del Manifiesto.....495

1.1. La histeria, surrealista.....499

1.2. El acercamiento de Breton y Aragon a la histeria.....501

1.3. El desmembramiento de la histeria.....503

1.4. La película de Christensen.....507

2. La belleza será convulsiva o no será.....513

3. Histeria, autómatas y maniqués. Entre la angustia de la vida-muerte

y el impulso hacia el erotismo fetichista.....517

3.1. Los maniqués de la Exposición internacional del surrealismo de 1938.....	523
3.2. L'acte manqué ¹ , la performance del ataque histérico por Hélène Vanel.....	530
4. <i>La belleza etérea de la histeria que no da lugar a la mujer real</i>	532
5. <i>Las cuatro caras de la belleza histérica: la musa, la heroína criminal, la mujer-niña, la mujer-fetiché</i>	536
5.1. La musa.....	536
5.2. Las heroínas criminales.....	542
5.3. La mujer-niña.....	546
5.4. La mujer fetiché.....	548
6. <i>La mujer niña como fetiché en La poupée de Hans Bellmer</i> . <i>Reminiscencias de la histeria y la sexualidad polimorfa infantil</i>	556
7. <i>Realidad versus simulacro: la importancia de la histeria en la caída de la mirada, la producción del ojo como pérdida y el paso a lo informe</i>	579

QUINTA PARTE

LA ICONOGRAFÍA FOTOGRÁFICA DE LA HISTERIA

EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.....585

<i>i. Introducción</i>	585
1. <i>La contemporaneidad del lenguaje histérico en las artes escénicas y la música</i>	589
2. <i>Los rasgos de la Iconographie en el cine de terror</i>	593

CAPÍTULO I. LA NATURALIZACIÓN DE LA HISTERIA. CRÍTICA DE UNA FICCIÓN DESDE EL ARTE CONTEMPORÁNEO.....603

1. <i>La batalla laica de la naturalización y la contradictoria confrontación con los elementos religiosos en la teoría sobre la histeria y en la Iconographie</i>	603
--	-----

¹ El acto fallido, que hace alusión al acto fallido freudiano, una de las formaciones del inconsciente.

1.1. <i>La Leçon de Charcot</i> es invadida por espíritus demoníacos.....	607
1.2. Actitudes pasionales que se queman en el infierno de la ciencia.....	619
1.3. Los delirios y estigmas: una explicación imposible para la ciencia.....	630
1.4. Las revelaciones religiosas de una iconografía científica.....	637
2. <i>La representación, el nombrar, el hablar por el Otro como estrategia de naturalización</i>	651
2.1. Cartografía de tierras. Cartografía anatómica. La labor conquistadora del laicismo a partir de la naturalización del mundo y la subjetividad.....	651
2.2. La elaboración de las categorías. La nominación como acto de dominación.....	651
3. <i>Disciplinar el cuerpo histérico. La fotografía de la histeria y su vínculo con la antropología criminal</i>	673
 CAPÍTULO II. IMÁGENES QUE FASCINAN. IMÁGENES QUE CONSTRUYEN REALIDADES.....	685
1. <i>La imagen del ataque histérico: entre fascinación y sufrimiento</i>	694
2. <i>La habilitación de los clichés en la iconografía de la histeria</i>	716
3. <i>Para hacer una escultura se necesitan instrumentos punzantes</i>	724
 CAPÍTULO III. ESTRATEGIAS DE DESESTABILIZACIÓN DEL ARCHIVO: LA ICONOGRAFÍA DE LA HISTERIA AGUJEREADA.....	730
1. <i>Bordar la memoria para restituir la narrativas fracturadas de la histérica</i>	735
2. <i>Las histéricas como co-inventoras del cine</i>	753
3. <i>La recuperación de la riqueza del inconsciente. La fuerza de Augustine</i>	763
4. <i>Habitar lo monstruoso: hacia la disolución de las identidades sexuadas</i>	770
 CONCLUSIONES.....	777
 REFERENCIAS.....	801

INTRODUCCIÓN

Al subir los escalones para acceder al museo de la Facultad de Medicina de la Universidad de París V se encuentra una antesala. En ella hay una pintura suspendida en la pared que llama la atención porque parece la escena de una ópera. Una mujer con el vestido abierto hasta la cintura y su ropa interior entreabierta cae hacia atrás contorsionando los brazos, y en el momento preciso un joven la sostiene por la cintura. Mientras una enfermera avanza con la intención de sujetarla, otra, desde atrás, deja ver solamente su alarmado rostro. A un paso de ella hacia adelante, un hombre vestido de negro parece dar explicaciones a un nutrido grupo que lo escucha atentamente. Al fondo, a su espalda, un dibujo de una figura de mujer hace una extraña pirueta que semeja un arco. A la par del orador hay una mesa con algunos instrumentos y en el cuadro se puede ver también una camilla de hospital. Al acercarse un poco más se puede leer: “André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (Una lección clínica en la Salpêtrière), 1887”². El cuadro parece dialogar con el lugar en el que se encuentra, un prestigioso centro de enseñanza de la medicina que ostenta una arquitectura del siglo XVIII.

En la historia del arte abundan los cuadros de médicos impartiendo lecciones mientras son admirados por sus pupilos. La mirada exterior fusiona la figura médica con la del cuerpo intervenido y asegura el lugar del valeroso y brillante galeno, héroe en su conocimiento y en su batalla contra la muerte. Pero lo que tiene de particular este cuadro es que el título no refiere a la clase de lección que brinda el maestro, no se trata de una cirugía ni de una lección de anatomía como suele ser habitual en las pinturas en la historia de la medicina. Sí hay en juego un cuerpo, en este caso un cuerpo femenino, pero también ese rostro dirigido al pintor deja ver los rasgos del cuello y de la cara; éstos evocan algo más que sufrimiento, en realidad son provocativos, no se trata de la carne abierta del cadáver del cuadro de Rembrandt *La lección de anatomía del doctor Tulp*³.

El título de la pintura entonces está dando algo por sentado, por conocido: al espectador no es necesario explicarle qué es lo que el maestro está haciendo, sobre qué es lo que enseña. Efectivamente, el cuadro en cuestión representa una de las sesiones de

² Se puede ver este cuadro en la página 147.

³ Rembrandt, *La lección de anatomía del doctor Tulp*, 1632. Óleo en lienzo, 216.5 cm × 169.5 cm. Museo Mauritshuis de La Haya.

presentación de enfermos del maestro Jean-Martin Charcot⁴ en la gran institución asilar llamada La Salpêtrière y fue creado para el anfiteatro donde el maestro impartía sus lecciones clínicas. Otro punto de interés es que esta lección de clínica no es una cualquiera elegida al azar: la lección que el maestro dicta a sus discípulos versa sobre la histeria, la histeria femenina, y se trata de un cuerpo vivo, no de un cadáver. El objeto, en este caso, es eróticamente definido, es una mujer, es histérica. ¿Pero es ella o es su erotismo? ¿O es que ella *es* erotismo, enfermedad erótica que es a la vez objeto de estudio?

El dibujo del fondo, utilizado de manera didáctica, es el arco histérico realizado por Paul Richer a partir de una fotografía de Albert Londe. Al contrario de la mujer objeto de la explicación de Charcot, Marie Wittman, en este cuerpo no hay cara, es un cuerpo librado a una fuerza ajena a los demás, fuera del cruce de las miradas⁵.

El cuadro de Brouillet no se encuentra en un museo de Bellas Artes, lo que nos hace pensar que cumple una función en el campo de la medicina. No está dentro del museo, sino fuera, ocupa un espacio entre dos, el de las facultades y el museístico, lo que indica que hay algo vivo aún en él que lo sustrae al lugar del pasado y de lo muerto, y en esta investigación veremos hasta qué punto es así.

Si seguimos observando los elementos de la pintura, descubriremos que los objetos y la posición de los médicos definen muy bien la situación: la investigación médica es, además, una herencia patriarcal y laica. El patriarca Charcot insemína toda su sabiduría a sus discípulos que tomarán su lugar, al igual que harán éstos con los estudiantes de la Facultad de medicina de la Universidad de París V que transitan frente a este cuadro.

Siguiendo a Judith Butler y su concepto de identidades performativas, podemos imaginar que el encuentro día a día con esta imagen por parte de las personas que se forman en medicina refuerza un estereotipo de feminidad, de relación médico-paciente mujer, y consolida las jerarquías entre hombres y mujeres. Hasta el día de hoy, las mujeres nos vemos insertas en el estereotipo de debilidad emocional llamado “histeria” y éste es un punto medular a lo que apuntan las obras de arte contemporáneo que se presentan en esta investigación. En las siguientes páginas veremos el poder de la ecuación simbólica mujer = histeria creada a partir de un laboratorio médico de fabricación de la identidad femenina como condición somatopolítica subalterna, que

⁴ Jean Martin Charcot (1825 –1893), fue un neurólogo francés, fundador de la neurología moderna, tipificó muchas enfermedades que llevan su nombre. Su trabajo se sostuvo en el límite entre la neurología y la psicología, por lo que se le conoce como el Napoleón de las neurosis.

⁵ Ver el dibujo en la página 177.

forma parte de una “familia” de corporalidades degeneradas como la del indígena o el homosexual. Podemos advertir también que en el proceso de esta conformación, se ha recurrido al arte con el fin de importar arquetipos desde la iconografía religiosa, el Renacimiento y el Barroco, con el fin de establecer el modelo sobre el que se crearía la histeria. Esto nos habla también de que el arte no es una producción inocente y aislada de contextos políticos, sino que emerge como aliada o como crítica y, como escritura, continúa hablando por su cuenta más allá de su creador o autor, como ocurre con los libros.

El arte mismo conforma un archivo y en La Salpêtrière se creó uno que el campo artístico reclamó. Se trata del archivo fotográfico de pacientes publicado en dos series, con los nombres de *Iconographie Photographique de La Salpêtrière* y *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*. Curiosamente, no se llama “atlas” como los otros álbumes de su mismo tipo, sino *iconographie*, un nombre de proveniencia religiosa y artística, lo cual es ya una pista de lo que en realidad se fraguó en esas imágenes. El responsable de esta iconografía que se publicó bajo el nombre de los médicos Desirée-Magloire Bourneville y Paul Richer fue en realidad el maestro Jean-Martin Charcot, que había convertido su servicio de las enfermedades nerviosas en uno de los más famosos centros de Europa.

Charcot había llegado a trabajar a La Salpêtrière en el año 1863. En esa época, la dirección de los servicios asistenciales había tomado la decisión de separar a los pacientes que sufrían convulsiones de otros tipos de enfermos mentales y el maestro fue enviado a hacerse cargo de los convulsionarios. No pasarían muchos años para que, en medio del empuje hacia la laicización de la III República francesa y aprovechando su excelente posición política, Charcot lograra que se le dotara de un presupuesto para montar la cátedra de clínica de las enfermedades nerviosas, iniciando así sus clases magistrales de los martes y las lecciones de los viernes brindadas al equipo de médicos internos y desplazando a los clérigos del cuidado de los enfermos. Pronto, las monjas serían sustituidas por enfermeras formadas allí mismo también.

Gracias a los recursos con los que contó, en el servicio de Charcot, además de docencia se hacía investigación. Secundando el método experimental de Claude Bernard, que elevó a la medicina a categoría científica, inauguró la neurología. A partir de los síntomas, se podían llegar a mapear las funciones de la corteza cerebral; el método clínico implicaba una observación detallada, que conllevaba registros precisos. Fue así como Charcot aisló a la histeria de la epilepsia al descubrir que en la histeria los ataques

convulsivos no tenían un correlato orgánico, a pesar de su similitud con esta enfermedad epiléptica en la que claramente se podían determinar las lesiones cerebrales que los producían como efecto.

La investigación se orientó a entender esta enfermedad como una distorsión de las emociones debida a una degeneración de base y a experiencias traumáticas. El equipo médico de Charcot empezó a registrar signos y síntomas, estableció un protocolo de diagnóstico y modernizó los instrumentos. La dificultad la que se toparon, en el caso de las alteraciones de la histeria fue la de cómo replicar la situación experimental, hasta que Charcot descubrió que con la hipnosis no solamente podía inducir los ataques histéricos, sino producir y reproducir sintomatologías gracias a la activa obediencia de las histéricas bajo los efectos de la hipnosis. Así, Charcot se dedicó a producir los ataques en sus sesiones con alumnos, luego con alumnos e invitados externos y posteriormente, dado el éxito que alcanzaba, empezó a llevar a las histéricas a su casa los martes en la noche, en los que solía invitar a lo más selecto de la intelectualidad y política parisina. Allí se reproducían las poses, las actitudes pasionales, los éxtasis y los delirios. Y así es como se convirtió en “director de escena” de los síntomas histéricos.

Charcot no era solamente un estudioso de la ciencia moderna, sino también un apasionado del arte y él mismo se dedicaba en su tiempo libre a la pintura, al dibujo y al vaciado en escayola. Con Richer publicó dos libros sobre las imágenes artísticas de los demoníacos, los enfermos y los deformes y buscaba similitudes entre la histeria y los cuadros de convulsiones de la época renacentista o barroca. Ambos realizaron dibujos y vaciados en escayola de las histéricas, hasta que Paul Régnard trajo la fotografía a La Salpêtrière: ésta permitiría el registro y el archivo, reproduciendo de manera real la sintomatología, haciendo posible una observación más detenida y facilitando el establecimiento de comparaciones.

Pronto Charcot consiguió el presupuesto necesario para tener un estudio fotográfico y un cuarto oscuro para el revelado y el trabajo final. En el estudio, se colocó una cama iluminada con focos especiales, adonde eran conducidas las pacientes; después, se las hipnotizaba y se inducía el ataque para lograr fotografías “verdaderas”. Fue un laboratorio de producción de imágenes, primero con Régnard de fotógrafo y después con Londe. La cámara se puso al servicio de la memoria y la atención. Lo que podía pasar desapercibido al ojo humano, lo que podía perderse por el natural fallo de la memoria, era recuperado enseguida por la cámara y su testimonio, la fotografía impresa.

La premisa fue que la cámara lo capta todo, es objetiva y traslada al papel la imagen real, la captura.

Lo sorprendente de la iconografía de la histeria es que, a partir de ella y de las presentaciones en público, las histéricas se convirtieron en modelos de una patología en la que era su propia patología la representada. Pero este modelaje conllevaba características casi lúdicas de seducción hasta el punto de que se convirtieron en estrellas del lugar. Por otro lado, las fotografías cobraron una dimensión artística. Londe claramente pretendía que se actuara para la cámara y sus técnicas eran profesionales, haciendo incluso una selección de las histéricas-modelos. ¿Qué efecto cobró la cámara fotográfica en este fenómeno? ¿Qué sucedía con estas mujeres que estaban dispuestas a caer en los efectos de la hipnosis y ser fotografiadas en medio de sus ataques y síntomas? ¿Qué buscaban reproducir estos médicos? ¿Qué valor científico tenían estas fotografías y dónde empezaba y terminaba lo artístico y lo científico? En suma, ¿qué significó el ingreso de la fotografía en La Salpêtrière?

Estas preguntas fueron trabajadas de manera profunda por Georges Didi-Huberman en su libro *La invención de la histeria*⁶, que es el único estudio en que se realiza un análisis desde el campo académico acerca de la iconografía fotográfica de La Salpêtrière y de la práctica clínica que allí tuvo lugar. Por esta razón, considero necesario dedicar unas páginas de esta introducción a valorar el trabajo de Didi-Huberman; muchas de sus ideas atraviesan esta tesis, ya que en el momento en que se publicó y empezó a circular tuvo un impacto enorme en los medios artísticos e incluso hoy en día sigue ejerciendo una gran influencia en artistas de diversas latitudes.

La seducción de la histérica frente a la gran máquina óptica de La Salpêtrière

Según Didi-Huberman, hubo una relación transferencial, de seducción, de las histéricas hacia los médicos a partir de la cual emergió el binomio histérica-médico. Es esta complicidad la que terminó por fascinar a Charcot y su equipo, que se quedaron detenidos en la producción de las imágenes y el espectáculo.

En su argumento, Didi-Huberman plantea que lo que Charcot hará, a través de sus tácticas clínicas y experimentales, será redescubrir la histeria en esa “città dolorosa” que

⁶ Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria, Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007

era La Salpêtrière. Entre la pregunta ¿de qué es capaz un cuerpo histérico? y la afirmación de que la metodología adoptada por Charcot fue aquella de la hipocresía, el autor se propone poner en tela de juicio esa connivencia que se dio entre médicos y pacientes “en esa relación alimentada con deseos, miradas y conocimiento”. El concepto de hipocresía lo toma de la acepción griega de *hipokriter*, el que sabe discernir discretamente, en secreto, el que interpreta, palabra usada en el arte griego como “recitar lo verdadero empleando medios escénicos”, es decir, el uso de la ficción para decir la verdad, que viene a ser la epistemología del amor⁷.

Para Didi-Huberman, concretamente, lo que ocurrió en La Salpêtrière fue un pacto entre el fantasma de la histeria y el fantasma del saber, el que cristalizó debido a un tercer elemento: la fotografía. En ésta, aparecía todo: poses, ataques, gritos. La fotografía alimentaba el deseo de exhibición de la histérica y el deseo de imágenes del médico, para colocarlas como saber, haciendo converger los intereses de ambas partes.

¿Cuáles fueron en un inicio los intereses de los médicos? Por un lado, cubrir su propia desorientación con respecto al saber sobre la locura y por otro, inventar algo contra el dolor. Según los planteamientos de Michel Foucault, en el momento en que Pinel liberó a las internas de La Salpêtrière de esas cadenas que eran un espectáculo de pesar y aflicción, la medicina se vio obligada a encontrar un tratamiento pertinente para las locas. Convertida en asilo, La Salpêtrière cambió de misión: cuidar la demencia, cuidarla en el sentido de curarla. Pero la locura no se curó y el saber médico se precipitó a tierra. La forma de lidiar con este fracaso fue, según Didi-Huberman, enmascarándolo, inventándose al médico como artista y universalizando la máscara del saber, siendo el *hipokriter*. El espectáculo del dolor, ya de suyo, conduce a la invención porque es insoportable. La invención es ficción, abuso de imágenes frente al dolor. Se inventa para soportar: “un médico apenas es capaz de no asistir como Artista al dolor suntuoso de un cuerpo abandonado a sus síntomas⁸”, señala Didi-Huberman. Y en La Salpêtrière proliferaron las imágenes, fotográficas o vivas, en las presentaciones de enfermas, “se desencadenaron”, como dice el autor, para que se lograra transmitir ese sufrimiento. Pero no solamente se trataba de mostrarlo, existía la obligación social y científica para los médicos de saber cómo se producía y, para saberlo, había que replicarlo.

⁷ Lacan decía: “El amante es un mentiroso, que siempre dice la verdad”.

⁸ Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria, Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, op. cit., p. 13.

Didi-Huberman afirma que en La Salpêtrière se construyó una inmensa máquina óptica capaz de descifrar allí donde el cristal, usando la metáfora freudiana, puede romperse, pero para ello había que hacerlo pedazos para ver dónde estaba de antemano fracturado. Esto es, era necesario producir la locura para ver por dónde y cómo emerge, dónde estaba aquello que la desencadenaba. Había también que salvar el fracaso de la medicina con respecto a la curación de la locura inventando la neurología y dividir los campos: los males neurológicos por un lado y la histeria por otro.

La cuestión, para Didi-Huberman, reside en el *fictium* que constituyó el síntoma de la histeria y cómo éste estaba articulado a la misma ficción en que se sostenía el experimentalismo. Es decir, si la histérica no tenía en realidad una enfermedad que sin embargo, simulaba, ésta era la enfermedad misma y esta ficción iba de la mano de la del experimentalismo que no podría jamás dar cuenta de esta paradoja. Detrás de los instrumentos y laboratorios que se montaron para Charcot y con Charcot, se ocultaba la ignorancia de toda una tradición médica que no lograba asir a una histérica que se le escurría de las manos. El mérito de Charcot, plantea Didi-Huberman, es el de haber conseguido darle forma, hacer un cuadro⁹ con esa “bestia negra”, como decía Sigmund Freud, repulsiva para Paul Briquet, una “visibilidad sintomática...máscara o *fictium* de un síntoma orgánico “verdadero”¹⁰. Esa forma se le terminó dando al separar la histeria de la epilepsia.

El método experimental requería de hechos, y por ende, de “observación provocada” y el mismo Charcot habló del “arte” de provocar los hechos para, a partir de allí, como en la metáfora del cristal roto, conseguir penetrar, ir más allá de los síntomas; esto que conseguía con la mirada clínica, que permitía a su vez un ordenamiento, una clasificación. Charcot, entonces, tuvo que convertirse en un director de escena: provocar los síntomas y vigilar los signos.

La dimensión política no le fue ajena, y sus clases públicas o presentaciones le permitirían como si dispusiese de un espejo de aumento, magnificar la figura del médico. La fotografía, otro ojo sobredimensionado, fue un recurso lógico en un montaje moderno de la relación de la medicina con la enfermedad. Su objetividad permitía inscripciones verdaderas, que quedarían plasmadas para siempre en la iconografía fotográfica, la que saldría directamente del hospital. La fotografía era esa “verdadera retina del sabio del siglo XIX”. Los atlas producidos por Bourneville y Régnard

⁹ *Ibid.*, p. 107.

¹⁰ *Ibid.*, p. 105.

solidificaban la memoria de la cristalización de la enfermedad, que a su vez, producía la cámara.

Didi-Huberman dedica una buena parte de su texto a examinar los procedimientos de validación de las imágenes en el siglo XIX: buscar los conceptos en las imágenes, la diferencia de las emociones en un gesto o rasgo a partir de retratos que se disponían para la comparación. El autor menciona el “recubrimiento de las superficies” en el que Galton era experto, que “producía el *Tipo* mediante la superposición reglamentada de retratos coleccionados¹¹”. La *fascies*, la superficie, buscaba una identidad de la imagen, era una pasión por la forma. En ese sentido, podemos plantear que los cuerpos de policía de occidente y La Salpêtrière de Charcot siguieron una misma vía, ya que los protocolos de la fotografía, a fin de cuentas, eran un arte de carceleros. Sin embargo, Charcot quería ir más allá: la historia del arte le había señalado que se podía capturar el alma enferma. Lo que buscaba con la fotografía de Bourneville y Régnard era capturar el aura en sus retratos, el sufrimiento que hacía manifiesto el síntoma. Pero Didi-Huberman lee el aura que buscaba Charcot como el aire del pathos, “...pródromo del ataque histérico¹²”, como el de la migraña, por ejemplo.

En este sentido, Didi-Huberman no logra ver la trascendencia que tuvo la relación de Charcot con las imágenes artísticas. Didi-Huberman plantea que si bien la fotografía es un testigo del dolor, no recoge ninguna narrativa y no es más que la intermitencia de dos imágenes. Esto quiere decir que en el momento del retrato, Augustine o cualquiera de las estrellas de la clínica está pronta a perder el conocimiento, el cuerpo ya no le pertenece...incluso a nosotros “el cuerpo ya no nos llega, nos llega como la intermitencia de dos imágenes¹³”, lo cual es un *golpe teatral*, nos dice el autor. Al perder el conocimiento, sólo resta el espectáculo de la enfermedad, que es lo que Charcot “genialmente” llamó “el gran ataque histérico”. Al no estudiar las inscripciones históricas del quehacer de Charcot, Didi-Huberman se queda en la labor de espectacularización que realizó el maestro. Para él, la histérica fue inventada como espectáculo, lo cual es cierto, pero el asunto es que esto no explica cómo se efectuó la iconografía y la ecuación simbólica histeria = feminidad.

Ciertamente a Charcot no le interesaba el deseo de las histéricas ni su angustia, pero le interesaban los arquetipos pasionales que revelaban estas mujeres y Richer ayudaría en

¹¹ *Ibid.*, p. 71.

¹² *Ibid.*, p. 134.

¹³ *Ibid.*, p. 151.

la empresa de lograr unir la fotografía al relato clínico de las pacientes que tomaba Bourneville. Pero para hacer este engarce se requería de las figuras arquetípicas del arte y este aspecto lo veremos más adelante en esta investigación.

A la par de este interés por la revelación en la superficie de las pasiones, a Charcot estaba imbuido en la neuropatología. Explicar esas pasiones, hacerlas visibles pero también darles un marco científico. Como asegura Didi-Huberman: “Lo psíquico, en la Salpêtrière venía a significar psicofisiología, más bien neuropatología¹⁴” y era capaz de reproducirse en un escenario, porque la unidad de la ciencia se jugaba en lo visible, en lo que Charcot era experto. Así fue como tuvo que “forzar” lo científico, puesto que la histeria se resistía a ser explicada, no entraba en los marcos explicativos científicos. Didi-Huberman explica cómo Charcot utilizó la descripción del ataque histérico para hacer una demanda a las pacientes y que produjeran esa sintomatología; así “obligó a lo real a parecerse a lo racional”. La histeria se fabricaría para que funcionara como un maniquí: “fue, en esta fabricación figurativa y taxonómica, como una perla, una obra maestra...¹⁵”. Esta frase del historiador de arte evoca curiosamente, la obra de Johannes Vermeer, *La joven con el pendiente de perla*¹⁶.

Didi-Huberman nos informa que la primera escena freudiana viene a ser retomada de la histeria traumática de Charcot, que era su explicación científica, y nos propone una lectura de los síntomas de la histeria, sus actitudes pasionales, los éxtasis, como una alienación al Otro en la transferencia: “Esa alienación se ofrecía como dialéctica viva de las *miradas*. Interrogaba...la mirada del que la miraba, interrogaba...el sentido, fantasmático, de su postura “científica¹⁷”. Sabiendo cómo ser el objeto para el Otro, la histérica fomentaba su deseo, pero en el mismo movimiento, sobreactuaba, se excedía. Por el lado del médico, la mirada clínica era la manera de obtener de ella las respuestas. La histérica, en la transferencia, accedía, más aún, demandaba “caricias, toqueteos, electrochoques, penetraciones¹⁸”, era la “moral del juguete” (juguete del otro y complaciente). Como la “Bella durmiente”, podía caer en estados de sueño interminables, imagen bella ofrecida al espectador y al fotógrafo. Una práctica de la repetición que buscaba inducir, lo cual “es conducir a la histérica hasta que llegara a ser

¹⁴ *Ibid.*, p. 176.

¹⁵ *Ibid.*, p. 159.

¹⁶ Johannes Vermeer, *Het meisje met de parel* (*La joven del pendiente de perla*), c. 1665, Óleo en lienzo, 46.5 × 40 cm. Museo Mauritshuis, La Haya.

¹⁷ *Ibid.*, p. 225.

¹⁸ *Ibid.*, p. 244.

la quintaesencia plástica del síntoma¹⁹”, y a la vez, un nuevo estilo en la transmisión del saber.

Con las lecciones y las fotografías, con sus poses sensuales desbordantes, “imágenes falsas, *representado ficticias*”, se habrá fomentado, dice el autor, “*una relación perversa*²⁰”, un pacto. Gritos, sacrificios, sangre, secreciones, el éxtasis,...simulacro y tormento: “la creación de las imágenes de histéricas, en La Salpêtrière, fue una operación de la similitudo (sic) volviéndose simultas. Según una temporalidad simultánea de una dialéctica de estructura histérica (el cuerpo para la imagen y la imagen para el amor) y de estructura perversa el cuerpo para la imagen y la imagen para el saber²¹”. El encanto terminó dando un giro... hacia el odio.

Si bien Didi-Huberman formula claramente la relación de triangulación en que se estableció el vínculo de la histérica con el médico a partir de la intervención de la fotografía, lo que llama la atención es que, si bien desbroza lo que ocurrió con la histérica, cómo se fue generando el cuadro, en qué consistió, cuáles fueron sus manifestaciones, el resultado y la participación de ella en ese montaje, deja de lado la parte médica. La vida cotidiana desde la perspectiva de los médicos en el espacio reducido de la clínica de las especialidades médicas, los vínculos de autoridad entre médicos e internos, la jerarquización que separaba a las enfermeras y las ponía en un lugar subalterno se desdibujan, como si no fueran parte de la figura que Charcot encarnaba frente a la histérica. Si Brouillet pinta a Marguerite Bottard y a una enfermera auxiliar, Didi-Huberman ni siquiera las menciona. De hecho, el papel que las enfermeras desempeñaban no aparece por ninguna parte, ya ni digamos el de los auxiliares camilleros, chofer de ambulancia, asistentes, cocineras y lavanderas. En la estructura de La Salpêtrière ocuparon un lugar tan subalterno que pareciera el de fantasmas que resolvían cosas sin dejar siquiera huella. ¿No tiene esto una incidencia en esa relación transferencial entre médico y paciente? ¿Qué clase de testigos mudos fueron estas mujeres enfermeras y estos trabajadores y trabajadoras que se ocupaban de que esa relación transferencial se pudiera dar, en tanto eran ellas y ellos quienes transportaban a estas histéricas, las auxiliaban, medicaban, vigilaban, perseguían en los jardines y daban los correspondiente informes a los médicos? ¿Cómo enfrentaban su propio trabajo en el orden manicomial?

¹⁹ *Ibid.*, p. 280.

²⁰ *Ibid.*, p. 328-329.

²¹ *Ibid.*, p. 362.

Al no abordarse las relaciones de poder de esa estructura, la complicidad en la transferencia resulta unilateral, termina cargándose del lado de las pacientes, “histerizándolas” más aún y deja intacto el fantasma del saber, que resulta impoluto. Se actúa así la estructura misma de la fotografía que por su configuración idéntica a la del ojo humano sacrifica la visión, totaliza a partir de una parte y requiere de un voyeur que no va a aparecer en la escena, pero que es el director que ignora lo que está detrás. Pretendiendo cristalizar *todo*, oculta sus verdaderas limitaciones producidas por la exclusión y reducción del espacio de la visión.

Didi-Huberman no logra aquilatar que en esta telaraña si bien estaba el atrapamiento de ambos, había una diferencia entre ellos: ellas estaban en condición de vulnerabilidad frente a una organización altamente jerarquizada donde, además, sus vidas corrían peligro real por efecto de las experimentaciones. Y eran vulnerables dentro de la institución y fuera de ella, porque la ciudad tampoco las protegía.

Lo que sucedió con la histérica tiene más visos de resistencia que de complicidad, o si se quiere, de complicidad como forma de resistencia. La histérica, al igual que las demás locas del asilo, degenerados o niños y niñas epilépticos y prostitutas, no tenían derechos como sujeto civil. Desde el momento en que traspasaban las puertas de la institución eran tutelados por ella. Estas mujeres se volvían muñecas de cera, como decía Charcot, en manos de los experimentadores. A pesar de ello, lograron sus propios agenciamientos, uno de los cuales era crear mecanismos psíquicos de difícil acceso haciendo circular el deseo como en un laberinto con el objeto de protegerlo. ¿Simulación?, sí. Engaño a la mirada médica, a la clínica, dirigido especialmente a ese hombre que, por ser amante del arte, había desarrollado muy bien su “ojo clínico”. Charcot entendió que allí no había epilepsia, pero jamás logró entender la histeria ni mucho menos, curarla, pero se engolosinó con el espectáculo y con su papel de director ayudándose con la hipnosis. Con esta técnica, quedaba libre para dibujar la histeria a su gusto, logrando estatuas expresivas a través de la primera apropiación: la de la mirada. Inducir poses, gestos y hasta delirios. Y más teatro. Darles papeles, ponerlas a imitar personajes y tener registros fotográficos de ello, hasta el punto de que su sufrimiento perdió credibilidad.

¿Por qué se desvanece la fascinación y aparece el odio? Didi-Huberman ubica el fracaso del proyecto de investigación de Charcot en el odio de las histéricas; ellas no quisieron colaborar más. Centrar el fracaso de una empresa de tales dimensiones en una posición subjetiva solamente, caprichosa si se quiere, obvia la red de significaciones y de

operativos en los que tuvo su fundamento y despliegue. Así, Didi-Huberman aísla el fenómeno y silencia la pregunta por la histérica y su deseo más allá de su fantasma y da por sentado un concepto ideológico, mujer = histeria, que se habría fraguado desde la Antigüedad.

La ordenanza de la heterosexualidad y la emergencia de la histeria como vulnerabilidad, pero también como resistencia, como rebeldía, quedan ocultos tras el detalle de su sintomatología y las expectativas de Charcot y sus ajustes al método científico. Por último, si se trata de no obviar la dimensión subjetiva, ¿dónde queda la vida personal de estas mujeres? ¿quiénes eran? ¿cuáles eran sus nombres? ¿de donde venían? ¿por qué todas pertenecían a las clases menos favorecidas de la sociedad? Didi-Huberman toma el nombre de una en la que se resume todo. Es Augustine. Y Didi-Huberman la vuelve a lanzar al estrellato.

Esto nos indica que el análisis de lo que tuvo lugar en La Salpêtrière no puede obviar el enfoque histórico foucaultiano, pero que debe incluir la perspectiva feminista y el contexto colonial en el que surge el proyecto de laicización de las instituciones sanitarias en el siglo XIX, es decir, no se puede obviar a la “familia adoptiva” de la histérica: las y los degenerados y colonizados y el contexto político en el que surge, su posición de vulnerabilidad, sus estrategias de resistencia, desterritorialización y agenciamientos y ésta es la perspectiva que esta investigación pretendió seguir.

Más allá de los muros de La Salpêtrière, la histérica continuó viviendo

El resultado de la iconografía de la histeria de La Salpêtrière es la histeria encarnada que va a surgir en el momento de las incursiones coloniales de la Francia de la III República y que, en el proceso de democratización, va a salir de las paredes del hospital, ya no solamente a los espectáculos de los martes en la mansión de Monsieur Charcot, sino a los lugares de la cultura y divertimento popular del París de la “belle époque”. Porque el espectáculo no tiene marca de fábrica de La Salpêtrière. El espectáculo, en ese momento histórico, incluyó los zoológicos humanos, que eran shows programados por comerciantes o incluso por instituciones estatales como el *Jardin d'acclimatation* de París, donde se presentaba a los seres que vivían en las colonias, seres exóticos, estrambóticos, estrafalarios, como los indígenas de América, los nuit, los africanos que eran traídos a Europa con muchos animales y plantas.

La narrativa médica daba cifras alarmantes de la presencia de la histeria en la población femenina y existía una importante narrativa literaria que definía claramente a la histérica como femenina. La histeria se había vuelto popular hasta en los periódicos y se había establecido un tráfico de pacientes artistas entre La Salpêtrière y de artistas pacientes desde los *music hall* y *café* con. De tal manera que la histeria tendría una gran incidencia en el fenómeno de los *café concert* y *music hall* parisinos. Los estilos histéricos, frenéticos y convulsos de la histeria se infiltraron en esos lugares junto a los ritmos africanos, rumberos, el ragtime con sus compases sincopados o el *cake walk* de los afrodescendientes de los Estados Unidos. Allí confluyeron las histéricas y los colonizados.

Se puede afirmar que el saber psiquiátrico hizo emerger a la histérica como Otro, incognoscible, misterioso, exótico, que habla un lenguaje intraducible y cuyo cuerpo vibra en otra frecuencia, semejante al Otro que provenía de las colonias y que reivindicaba su independencia. Hermana de los “fenómenos”, “les phénomènes” (el gigante, el enano, la mujer barbuda, los mellizos), que eran figuras de entretenimiento popular en las calles de París, las histéricas de Charcot fueron presentadas también como una forma de circo de humanas.

Al morir Charcot, ocurrió lo que el surrealismo denominaría el “desmembramiento” de la histeria. Efectivamente, la histeria dejó de ser un referente neurológico importante y la psiquiatría del siglo XX le quitó su fuerza, su forma y su carácter, haciéndola explotar en componentes de un trastorno. La histeria emigró para Viena con Sigmund Freud y, desde allí, retornó a París con el surrealismo. Éste, con su interés por el inconsciente y la locura la elevó a la categoría de musa. Con su declaración de la histérica como el descubrimiento poético más importante del siglo XX en su manifiesto llamado “Le cinquantenaire de l’hystérie”²², (*El cincuentenario de la histeria*), Breton y Aragon firmaban su admiración y culto a la proteiforme figura que además fue honrada con la publicación de cuatro fotografías de la paciente estrella Augustine en la revista *La révolution surréaliste*. En los años de apogeo de la teoría psicoanalítica, el surrealismo reclamó a la histeria para el campo de las artes y la poética, afirmando que el inconsciente es asunto de arte. Despatologizándola, los surrealistas exaltaron la histeria como un medio supremo de expresión; según ellos estas mujeres afásicas habían roto simbólicamente los códigos culturales, mientras que con sus convulsiones y

²² Louis Aragon y André Breton, “Le cinquantenaire de l’hystérie” en *La révolution surréaliste*, 11, 15-31928, trad. Ángel Cagigas, pp. 20-22.

contorsiones, habían reintroducido un arte erótico vivo. *La beauté convulsive* fue el nombre que los surrealistas le dieron a la celebración de la histeria de La Salpêtrière. Con el surrealismo entonces, la histeria quedó del lado del arte. Desde ese momento fue reivindicada por la creación plástica, como el cine, la música y la danza.

Más adelante, con las luchas feministas y la sobresaliente participación de muchas mujeres en la literatura desde el estructuralismo y lo que se llamó la “French Theory”, la histeria fue redescubierta como una figura emblemática en la lucha contra el patriarcado. Según Janet Beizer²³, los ecos de la declaración de los surrealistas de 1928 habían llegado para repetir esa celebración de la histeria.

Ya sea a través del psicoanálisis o del mismo surrealismo, algunas autoras se identificaron con las imágenes de la *Iconographie*, como Annette Messager (Francia), Nicole Jolicoeur (Québec, Canadá), Mary Kelly (EEUU), Zoe Beloff (EEUU) y posteriormente, Louise Bourgeois (Francia-EEUU),

La publicación del libro de Georges Didi-Huberman sobre la iconografía de la histeria en 1982, como ya se mencionó, tuvo un tremendo impacto en el mundo de las artes gracias a una gran cantidad de material fotográfico que incluyó, y es un hecho que desde esos años, la producción de obras que la toman como punto de inspiración se ha multiplicado.

Y sigue hablando en el arte contemporáneo....

En mis indagaciones me he encontrado con la obra de las españolas Marina Núñez, Manoela Torres, Ester Travel y Javier Viver, las francesas Stéphanie Lehu y Magali Rizzo, las estadounidenses Shana Lutker, Victoria Manning, Servane Mary, artista suiza que vive entre Nueva York y París, las británicas Catherine Yass, Beth Bronson, y Matt Colishaw, Douglas Gordon, de origen escocés y que reside en Berlín, al igual que Paula Muhr y Valerie Schmidt. También habría que mencionar a la portuguesa Paula Rego, la India Tejal Shah y las chilenas Voluspa Jarpa y Rita Ferrer.

Lo que el trabajo de estas y estos artistas realizan me resultó sumamente interesante, porque apuntan directamente a la consideración de una relación entre la histeria y la feminidad, dicho de otro modo, nos hablan de cómo con el concepto de histeria la

²³ Janet Beizer, *op. cit.*

feminidad quedaba establecida culturalmente como propia de las mujeres y, a la vez, el temperamento y comportamiento de las mujeres era naturalizado y preformado de acuerdo a la condición patológica de la histeria. En la mayor parte de los trabajos, se parte de una perspectiva feminista que pone en cuestión la objetividad científica, desvelando más bien el basamento ideológico de las categorías de la sexualidad.

De estas y estos artistas he debido hacer una selección. Lamentablemente una tesis no es un catálogo y he optado por hacer un trabajo a profundidad con cada artista. Me incliné por trabajar con artistas de que han trabajado claramente desde una perspectiva feminista de crítica a esta conformación somatopolítica subalterna que es la histeria y sus mecanismos de fabricación. Marina Núñez, Carmen Navarrete y Nicole Jolicoeur no solamente tienen una gran producción, sino una trayectoria muy coherente, como la obra de la joven artista Shana Lutker. Me llamó mucho la atención la obra de Javier Viver que me pareció de una claridad meridiana. Su propuesta de equiparar las fotografías de La Salpêtrière con la historia del arte y la historia de la iconografía religiosa fueron un aporte fundamental para explicar cómo se fraguaron tanto la *Iconographie* como la *Nouvelle Iconographie*. De otra manera no se hubiera entendido el interés de los médicos del siglo XIX por los delirios religiosos, por ejemplo. Más adelante, tendré ocasión de explicarlo. Otra perspectiva que me pareció fundamental fue la de los agenciamientos. La intención de rescatar una dimensión de la histórica como una estrategia para salvar su propia existencia y también de señalarla como coautora de los progresos de la fotografía y el cine, como hace Zoe Beloff, me parece que reorienta cualquier intención de quedarse en una victimización de las mujeres. Las artistas que elegí tienen ese norte muy claro. Y otra perspectiva a tomar en consideración fue el hecho de que estas creadoras buscan elaborar un contra-archivo, es decir, pretenden agujerear esa historia ficcional de la histeria, haciéndola explotar con la reescritura de otra historia. Por último, la dimensión identificatoria, que me llamó mucho la atención, y que pude leer como una actitud fascinada con la figura proteiforme de la histeria y la introducción de una perspectiva subjetiva, de dolerse, de verse conmovidas por esas imágenes, fue un punto muy importante, pues por varias circunstancias en mi vida me ha correspondido estar en contacto, ya no sólo con las imágenes de la locura, sino con el sufrimiento real. Esta relación entre lo real y lo representado sigue siendo un enigma para mí.

Las artistas y el artista con que trabajé fueron Marina Núñez, Javier Viver y Carmen Navarrete de España, las francesas Stéphanie Lehu y Magali Rizzo, las estadounidenses Shana Lutker, Victoria Manning y Zoe Beloff y la canadiense Nicole Jolicoeur.

Mi primera aproximación consistió en buscar textos, críticas de arte, catálogos, revistas electrónicas y vídeos que brindaran información sobre los y las artistas y su obra, para lo que visité bibliotecas, museos, la red electrónica y, en un segundo momento, conté también con la información o documentos brindados por las propias creadoras y por Javier Viver. La mayoría tienen expuesta en la red electrónica su obra, sus “statements” y algunas críticas o comentarios que se han escrito sobre sus exposiciones.

Todo este material que logré reunir lo que fue de gran ayuda para entender el lugar que la obra sobre la *Iconographie* tiene en la trayectoria artística de cada una y para diseñar una entrevista particular que incluía preguntas sobre la significación del trabajo sobre la histeria en relación a su ideario como artista, cómo había entrado en relación con la iconografía de la histeria y los aspectos técnicos de la ejecución de su obra, entre otras. Viajé a Nueva York a entrevistar a las tres estadounidenses, en Valencia tuve dos días de largas charlas con Carmen Navarrete y en Madrid visité en sus estudios a Javier Viver y a Marina Núñez; las entrevistas con Magaly Rizzo y con Nicole Jolicoeur, de Canadá, fueron realizadas por videoconferencia y en el caso de Stéphanie Lehu fue una comunicación epistolar.

Con respecto a mi propio acercamiento a la iconografía, el libro de Didi-Huberman me brindó un panorama muy específico, luego exploré la edición que se ha publicado en los Estados Unidos, que es una fotocopia de la iconografía original de desigual calidad en la reproducción de las fotografías, por lo que decidí viajar a La Salpêtrière para estar en contacto directo con las imágenes y con los lugares en que estuvieron internadas estas mujeres. Mi viaje coincidió con una gran retrospectiva llamada *El surrealismo y el objeto* en el Museo Pompidou comisariada por Didier Ottinger, en la que se recrearon las exposiciones internacionales, incluida la *Exposition internationale du surréalisme* de 1938 realizada en la *Galerie des Beaux-Arts*. Visité también la que fuera la casa de Charcot, que hoy en día ocupa la *Casa de América Latina* en el Boulevard Saint Germain, y la Facultad de medicina donde pude apreciar el cuadro de Brouillet, *Une leçon à la Salpêtrière*.

En La Salpêtrière, hoy un hospital general, caminé por las calles, que están llenas de historia, con carteles explicativos de la época en que la Escuela de la Salpêtrière descolló en Europa, visité la Capilla de San Luis, el parque de esculturas, la calle donde

otrora estuvo el servicio de enfermedades nerviosas, cuyos pabellones ya no existen, y por supuesto visité el anfiteatro Charcot con su pintura de Pinel liberando a las locas en el hall de entrada. Puedo decir que esta estancia en París, en que tuve la oportunidad de sentarme en la Biblioteca Charcot a revisar los libros de la Escuela de La Salpêtrière y algunos otros y sobre todo, las fotografías originales, esos pequeños retratos que se libraron a mis manos sin ninguna protección, marcó una diferencia en la investigación; probablemente esa cercanía redobló mi interés acerca de las condiciones históricas que vieron nacer a la histeria y sus archivos.

Después de esta experiencia revisé nuevamente algunos libros que había leído, lo que ya había escrito y continué mi indagación bibliográfica. Así fue como entré en contacto con las investigaciones de los zoológicos humanos y el fenómeno del *café concert* y el *music hall*.

La última parte de mi investigación fue sobre el surrealismo y puedo afirmar que durante todo este recorrido me vi siempre acompañada por las imágenes de esas mujeres históricas y también por las de la producción artística contemporánea sobre la iconografía. La redacción de la parte final de esta tesis me permitió volver muchas veces a las fuentes de investigación para encontrar siempre algo novedoso, como la música compuesta por Daniel Sprintz, compositor del Conservatorio Nacional de Música de Badajoz, quien en el año 2007, realizó dos obras para vibráfono y percusión, basadas en la *Iconographie* a partir del libro de Didi-Huberman, que llevan por título: *Iconografía de una sombra* y *Sombra de una iconografía*.

Puedo decir que este tema es inagotable por las implicaciones que tiene y que mi intención es continuar con un programa de investigación que tire líneas sobre las implicaciones de todo este fenómeno.

De momento presento el resultado de esta investigación, la cual ha rebasado los objetivos propuestos porque si bien al inicio me propuse investigar la relación histeria = feminidad en la iconografía a partir de la mirada del surrealismo y el arte contemporáneo, no tenía idea de los hilos que la entretejían, como la historia del colonialismo, los fenómenos humanos, y el pánico a la degeneración de los blancos europeos.

Decidí dividir este trabajo en cinco partes para su mejor comprensión. Cada una de ellas consta de dos o tres capítulos, y al final presento las conclusiones y el listado de las referencias, tanto bibliográficas como de material audiovisual, periódicos, entrevistas o sitios en la red electrónica.

Con el objetivo de situar y clarificar el concepto de la histeria, inicialmente me centré en la tarea de construir una introducción que hiciera un recorrido histórico. Para mi sorpresa, me vi enviada y reenviada a un edificio burocrático que carecía de sentido, lo cual implicó dedicar un año a estudiar seriamente en qué consistía esta especie de agujero en el saber que me había encontrado. El Capítulo I de la Primera Parte, “La historia de la histeria: ¿historia o mitología?” está dedicada a explorar los diferentes textos que se han escrito sobre la histeria sin que haya logrado localizar algún trabajo que haga una investigación arqueológica sobre el concepto mismo. Si bien Foucault aborda la histeria en varias de sus obras de una manera muy pertinente, la noción en sí no ha sido problematizada desde un punto de vista epistemológico, lo que me obligó a hacer un seguimiento de los tratados que la definían y sus referencias para llegar a la conclusión de que el concepto de histeria es una historia de transliteraciones y que los textos de la Antigüedad que supuestamente la registran están no solamente mal traducidos, sino que su sentido es “acomodado” desde las nociones de la Modernidad.

El Capítulo II de esta sección, que tiene como título “¿Era la bruja la santa iluminada del medioevo o la histérica renacentista?”, es muy importante para comprender la constante referencia de la Escuela de La Salpêtrière a la equiparación de los ataques de “grande hystérie” con las posesiones demoniacas. Sigo aquí a Silvia Federici²⁴, cuya investigación clarifica las relaciones entre la Inquisición y el momento precapitalista de acumulación. Desde una perspectiva marxista y feminista, la autora nos explica la expoliación de su saber y libertad de que fueron objeto las mujeres, trazando el origen de la figura de la bruja. La dominación de la capacidad reproductiva de la mujer y el control del útero eran pilares fundamentales para llevar adelante un nuevo proyecto que dejara atrás las relaciones de producción medievales. En el siglo XVII ya se había cumplido la domesticación de las mujeres con los controles de la mama y el útero. La cartografía del cuerpo femenino, su dominación y, al mismo tiempo, el nacimiento de la histeria como cuerpo subalterno en la nueva conformación somatopolítica nos lleva al siglo XIX, en el cual la figura de la mujer se va a partir entre el ama de casa, reproductora de la fuerza de trabajo, la prostituta, mal necesario para evacuar los excesos seminales, y la loca, la histérica, excluida del proyecto de familia y a la que se le brinda una familia sustituta: la de los degenerados.

²⁴ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de sueños, 2010.

La Segunda Parte llamada “La iconografía de la histeria de La Salpêtrière en el siglo XIX. Producción somatopolítica y espectáculo”, en su capítulo I, “De ciencia a espectáculo. La producción científica de cuerpos erotizados”, analiza la institucionalización de la histeria y de la clínica de la mirada bajo la tutela de Charcot. Su proyecto de investigación dio paso a la espectacularización con sus presentaciones de enfermas, los bailes anuales en que eran presentadas a la sociedad en el día de carnaval y el erotismo negado en medio de una estricta jerarquización de las relaciones que, sin embargo, se hacía evidente en los rituales médicos de las llamadas “salles de garde”, con sus cancioneros y sus murales de contenido sexual. El capítulo II, “*La iconographie photographique de la salpêtrière*”, habla sobre la fotografía y su surgimiento en el siglo XIX como testimonio de la ficción del Otro, su llegada al servicio de Charcot, los contenidos de la *Iconographie* y su publicación en los tomos llamados *Iconographie Photographique de La Salpêtrière* y *la Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. Este capítulo, en su parte final, narra la historia de las que llamo las “hystero-stars” de Charcot: Blanche, Augustine y Geneviève.

Las estrategias de resistencia de las histéricas frente a una estructura que era mortífera me llevan a plantear que su actuación fue parte de sus propios agenciamientos y que en realidad la histeria fue un trampantojo, lo que explico en el último capítulo de esta Segunda Parte, “La histeria, la resistencia del trompe l’oeil”.

La Tercera Parte, se titula “El espectáculo de la histeria y la producción de la identidad y la otredad”. El capítulo I constituye un acercamiento a la definición del Otro en Occidente, el que, en pleno de proyecto de la colonización fue definido como lo extranjero, lo oscuro, lo salvaje y la mujer. La ciencia moderna en su vertiente de la antropología experimental, sería la encargada de poner en juego las tecnologías literarias que justificaran la producción de lo monstruoso, que fue exhibido en los zoológicos humanos. La identidad femenina, identidad histérica, terminará de consolidarse como parte del proyecto de dominación política y económica.

La otra parte de esta producción sería la de hacer penetrar estas figuras en la población y, dentro del proyecto de democratización de la vida republicana, los lugares de diversión serían ideales para tal empresa. Así, la histeria se volvió mediática en los *café concert* parisinos que elaboraron un lenguaje y un estilo que descolló. Los espectáculos populares se volvieron espectáculos de los degenerados. Por otro lado, el contagio que promovían con sus estilos frenéticos provenientes de sus “facultades inferiores”

generaron toda otra producción literaria desde la ciencia neurológica y desde la psicología.

La Cuarta Parte de esta tesis narra la forma en que, tras la muerte de Charcot, la histeria será recuperada por el psicoanálisis freudiano y, a través de éste retornará a París con el surrealismo en la iniciativa de André Breton y Louis Aragon. El arte recupera a la histérica para sí, con su potencial poético, frenético, loco, y el futurismo y el dadaísmo, además del cine expresionista, se van a ver influenciados por sus características. La histeria será exaltada por el surrealismo y se convertirá en objeto de culto en su manifiesto y en las diferentes actividades de los surrealistas. “La belleza será convulsiva o no será”, es el lema rector de un Breton alucinado con la histeria. La musa histeria será también maniquí como lo fuera para Charcot la muñeca de cera, una belleza etérea que simbolizará a la mujer real y que no permitirá la cercanía, mujer-niña para Hans Bellmer que explorará la sexualidad polimorfa infantil y que, paradójicamente, encontrará en la sexualidad de la histeria la liberación de la pulsión, punto sumamente importante para lo que podrá ser la caída de la heterosexualidad normativizada desde el patriarcado donde la mujer, mujer-histérica, tiene su cárcel.

La Quinta Parte, se centra en la obra que han realizado las y el artista contemporáneo con que tuve la oportunidad de trabajar. Consta de tres capítulos. El primero de ellos llamado *La naturalización de la histeria. crítica de una ficción desde el arte contemporáneo* se divide en dos partes: la contradicción que se generó con el uso y recurso permanente de los elementos religiosos en la batalla laica contra la religión en aras de la naturalización, y los recursos tomados de las ciencias de la naturaleza, recursos importados y no propios para disciplinar el cuerpo histérico.

En el capítulo II, “Imágenes que fascinan. Imágenes que construyen realidades”, se encuentran obras que representan las imágenes fascinantes de los ataques histéricos, los que se ubican en la delicada línea de la estética y el sufrimiento. El sufrimiento, como contrapunto horroroso, terrorífico de esa estética, remite a la habilitación de los clichés para lo que se requerirían ciertos procedimientos que no se alejaron de las prácticas de tortura.

He titulado el capítulo III, “Estrategias de desestabilización del archivo: la iconografía de la histeria agujereada” y presento allí los trabajos donde se plantea ese deseo implementado de manera artística de violentar lo constituido. Desde la contemporaneidad, estas artistas vuelven atrás con toda la intención de agujerear para reconstruir y dar su lugar a las histéricas. Resulta muy interesante que el arte

contemporáneo puede utilizar herramientas de lectura histórica sin tener que ser historiadores y al mismo tiempo, ser una práctica reparadora que ayude al rescate de la memoria, la reescritura y la reconstitución de un archivo que en este caso, se trata del lugar de la histeria en la historia y su proyección hacia la contemporaneidad.

Sobre los hallazgos...

Puedo decir que la ruta que tomé me permitió hallazgos muy importantes, el primero de ellos fue la presencia de una historia de la histeria que aparece como el revestimiento de una gran ficción que se generó desde la Modernidad: ésa de que la histeria es una condición femenina y que está marcada por la relación que se estableció en la Antigüedad entre histeria y útero, por una parte. Por otra, las aplicaciones de los conceptos de la ciencia moderna a la lectura de las acusaciones de brujería en la Edad Media y la adjudicación de la categoría clínica decimonónica de histeria a un fenómeno que en realidad era político-económico, y que implicaba el control del útero en la etapa de acumulación precapitalista. La atribución de categorías modernas a fenómenos o acontecimientos de otras épocas, es parte de la unidad de la Historia y de la Ciencia que pretende la Modernidad, pero para ello tiene que operar de manera ficcional, lo cual tiene implicaciones ideológicas muy serias.

La histeria es una invención moderna a la que se le inventa una historia antigua y una condición somatopolítica que la va a encarnar. Y este operativo va a tener lugar en el gran laboratorio de fabricación de imágenes que tuvo lugar en La Salpêtrière y he aquí otro importante encuentro de esta investigación: la histeria fue inventada y modelada según los arquetipos importados de la historia del arte, de las imágenes del Renacimiento y el Barroco, de las representaciones de la pasión. Las actitudes pasionales de la histeria van a tomar los rasgos de esa historia gracias a la transferencia que el maestro Charcot tenía con el arte, lo que hizo de esa clínica de la mirada de La Salpêtrière una clínica artística. El trabajo de modelaje lo iba a rematar Albert Londe, fotógrafo profesional que buscó la formalización de la *Iconographie* que había iniciado Paul Régnaud. Por último, Charcot hizo de La Salpêtrière y de su propia casa un escenario para mostrar su producción artístico-científica, y esta espectacularización de la histeria tuvo una enorme repercusión, llegando a insertarse y a impregnar la cultura popular que en el París de la época se concentraba en los *café concert* y *music hall*. A la

muerte de Charcot, es el surrealismo el que reclamó la histeria para su terreno y desde entonces la histeria, si bien desaparecida prácticamente del ámbito de la medicina, no ha cedido su lugar.

Más allá de si la histeria se reconfiguró en otros síntomas, lo que esta investigación concluye es que las imágenes de la histeria siguen vivas y se pasean todos los días delante de nuestros ojos sin que a lo mejor nos demos cuenta ello. El trabajo que el lector tiene en sus manos intenta dar cuenta de una trayectoria muy viva y presente, la de una histérica que ha atravesado diferentes muros y que como un fantasma, se pasea entre nosotros, a veces en la palabra proferida como una especie de insulto o descalificación, en las relaciones entre los sexos y en como se mira y considera a las mujeres, pero también, y eso es muy sorprendente, en las imágenes de la publicidad, en los estilos de danza y hasta en los vídeos musicales y en la cinematografía, lo que nos hará muy conscientes de la fuerza y el poder de las imágenes, que son capaces de transportarse en el tiempo, de mutar y de insertarse en distintos discursos.

PRIMERA PARTE

LA HISTORIA DE LA HISTERIA. ¿HISTORIA O MITOLOGÍA?

Introducción

i. ¿Medicina y arte?

La decisión de revisar la historia de la histeria en esta tesis fue sugerida por las imágenes mismas que nos presenta el arte contemporáneo en relación al desvelamiento de la ecuación histeria = mujer, histeria = feminidad que se presenta en la iconografía de la histeria que realizaron Jean Martin Charcot²⁵ y sus discípulos en la clínica de La Salpêtrière. A pesar de que la historia de la medicina y la psiquiatría dan cuenta de la “presencia” de la histeria en los hombres, pareciera que ésta es más bien una confirmación de la regla: el siglo XIX dictó que la histeria es femenina.

En el texto de Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*²⁶, se precisa el escenario y el teatro decimonónico en el que se dio la relación transferencial de Jean Martin Charcot con lo que se podría denominar sus “poupées”. Ese erotismo que fluye, esas miradas que se cruzan, no van más allá sin embargo, de las paredes de la clínica de la Salpêtrière y Didi-Huberman no se refiere a las mujeres concretas tras bambalinas. Si nos acercamos a ellas, a sus historias y a su sufrimiento, a su tragedia personal, al saber cómo terminó la vida de Blanche por ejemplo, después de la era de Charcot, resulta ineludible hacerse algunas preguntas: ¿Cómo llegó a constituirse la histeria como tal? ¿Cuál fue el proceso por el que el sufrimiento de estas mujeres llegó a quedar congelado en una imagen, a convertirse entonces en un objeto podríamos decir, imperecedero, para el goce del que mira, de aquel que es espectador?

Con Charcot y su laboratorio fotográfico, lo que fueran las imágenes mentales de la medicina llevadas a la escritura, devinieron imágenes materiales que tuvieron una amplia difusión, pero además, imágenes estéticas, objetos estéticos a mostrar.

²⁵ Jean Martin Charcot (1825 –1893), fue un neurólogo francés, fundador de la neurología moderna, tipificó muchas enfermedades que llevan su nombre. Su trabajo se sostuvo en el límite entre la neurología y la psicología, por lo que se le conoce como el Napoleón de las neurosis.

²⁶ Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007.

La teatralización de los ataques histéricos en esa puesta en escena de las demostraciones públicas a las que invitaba el maestro Charcot, escenario orquestado no solamente para el cuerpo médico sino para toda la sociedad parisina, nos plantean una extraña relación entre arte y ciencia, fotografía y clínica, medicina y teatro. ¿Cuál fue el proceso de montaje de este laboratorio de producción y reproducción de la histeria? ¿Cómo atrapó el discurso médico ese cuerpo, connotado como femenino? ¿Cómo se constituyó ese concepto de la histeria y cómo se articuló a la feminidad y a su erotismo?

¿Cómo llegó en suma, a constituirse la histeria como patología en relación a la representación normalizada y por ende, normatizada de las mujeres? ¿Y finalmente, cómo llegaron esas mujeres a la clínica de La Salpêtrière?

¿Con qué elementos se realizó la cartografía de esos cuerpos y el tendido discursivo de lo que Michel Foucault llamó la “histerización del cuerpo femenino”?

Cuando se revisa lo que las y los artistas contemporáneos extraen y metabolizan de esas imágenes, se puede ir más allá, hacia lo ausente, hacia allí donde la imagen oculta pero también prolonga en el tiempo.

El trabajo de Nicole Jolicoeur por ejemplo, hace equivaler en una de sus obras la labor de Jean Martin Charcot con las aventuras oceanográficas de su hijo Jean Baptiste y su pasión por la cartografía de esas tierras ignotas de la Antártida. Cartógrafos ambos, padre e hijo, como símil de esa transmisión generacional masculina que al mismo tiempo que excluye a las mujeres de su ámbito intenta dibujar y recuperar lo abyecto que su acto ha producido.

No es a la enfermedad a lo que apunta el arte contemporáneo, es a la estructura misma de las relaciones de dominación en las que las mujeres han quedado atrapadas, por eso es necesaria la revelación de lo que está en juego en la histeria.

Resulta sorprendente que se dedique una obra de arte contemporáneo a un fenómeno devenido diagnóstico patológico hace ya más de un siglo especialmente si consideramos que desde el último cuarto del siglo XX, de la histeria sólo queda el recuerdo y el apelativo insultante muy difundido popularmente.

Si examinamos la historia de ese siglo, encontramos que la histeria muere con Charcot a manos de la neurología experimental de Joseph Babinski y sus demás discípulos. Ya ni siquiera sobrevive en el DSM²⁷ como psicopatología. Primero fue “rebajada” a trastorno de personalidad histriónico, para hacerlo desaparecer en la versión número IV-TR, del

27 Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. Es publicado por la American Psychiatric Association y estandariza los criterios de diagnóstico de las enfermedades, ahora llamados desórdenes mentales así como el

2008, a favor de dividirlo entre los trastornos disociativos y los trastornos somatomorfos que a su vez se “parten” en trastornos que corresponden a la sintomatología antigua, por ejemplo, el “Trastorno de despersonalización²⁸” o el “Trastorno disociativo”. La unidad clínica en la que se había empeñado Charcot, explotó en múltiples partes.

¿Por qué la histeria desaparece tan drásticamente de la medicina?, ¿o es que simplemente ocurrió una metamorfosis y ahora asistimos a una explosión de síntomas distribuidos en el Manual estadístico de clasificación de los desórdenes mentales?. ¿Produjo el reclamo de las feministas un cierre del Inconsciente y lo que ocurrió fue un desplazamiento o una reinvención de la histeria en forma de otras “enfermedades” llamadas ahora “psicosomáticas”, como plantea Elaine Showalter²⁹?. ¿Qué ha ocurrido con la reivindicación psicoanalítica de la histeria que partió a su vez de la que hizo el movimiento Surrealista?.

Sabemos que Jacques Lacan la elevó a categoría de discurso por su capacidad de interrogación al discurso del amo y al discurso universitario (el de la acumulación del saber); con ello colocaba la verdad del lado de la histeria, la verdad de que el Amo está castrado, de que hay una fractura en el saber.

La crueldad con que se tomó el sufrimiento de esas mujeres en la clínica de la Salpêtrière, sus vidas, su sexualidad y sus deseos, está lejos de ser comprendida en los enfoques académicos. Es por eso quizás que el arte contemporáneo tiene que intervenir en esas aguas frías para recuperar el sentido del olvido de aquellas mujeres usadas para la fabricación de un modelo de la sexualidad “femenina” dentro del marco de la construcción de la heterosexualidad del siglo XIX. Pareciera que una vertiente del arte contemporáneo hace síntoma, esto es, insiste en una vuelta atrás para dislocar esa historia porque finalmente, en ese laboratorio de Charcot, en esas imágenes, estamos todas las mujeres de Occidente.

lenguaje técnico utilizado. La última versión es el DSM-V de Mayo del 2013. Publicado por primera vez en 1952, compete con la clasificación establecida por la Organización Mundial de la Salud. Actualmente es utilizado a lo largo y ancho del mundo occidental. Durante sus diferentes revisiones, ha eliminado o introducido trastornos, lo cual ha resultado muy polémico. Con respecto a la histeria, ésta es clasificada ahora como “desorden de personalidad histriónica”.

²⁸ Experiencias de sentirse separado de los propios procesos mentales o corporales como observador externo.

²⁹ Elaine Showalter, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Londres, Virago, 1987.

ii. La historia de la histeria, un laberinto. ¿Qué ruta seguir?

En esta primera parte, se efectuó un recorrido por los textos que tratan de la historia de la histeria. En ella, podemos ver la gran cantidad de contradicciones, obstáculos y hasta la negligencia con que se ha tratado por parte de los y las académicas lo que podemos llamar el trazado de los modelos básicos, de los moldes en los que la cultura occidental, por lo menos la centroeuropea, ha tratado de insertar a las mujeres. Considero que las omisiones, tergiversaciones y transliteraciones no son casuales sino que forman parte de toda una discursividad, bajo la cual desaparecen los agenciamientos femeninos en la historia y se exhibe a la mujer como categoría subalterna. Duele saber que quienes han empuñado su pluma con una intención supuestamente liberadora, no han hecho más que producir y reproducir un discurso en el que las mujeres hemos sido escritas e inscritas en ese estamento. Y he aquí que el plano personal se ve también comprometido y conmovido. En mi propia condición de mujer me reconocí también implicada, a veces con dificultad para contener la angustia que surgía frente a los descubrimientos que hacían tambalear el viejo edificio del saber. Para poder escribir estas páginas tuve que traspasar la barrera que ese discurso que aprendí en la Universidad me imponía, en el que se da por sentado que la palabra escrita y ratificada por los protocolos académicos son el reflejo de la verdad. El problema de lo escrito es que cobra un efecto real; la realidad no preexiste a la escritura, sino que es su consecuencia, lo que nos confronta a la responsabilidad que conlleva el acto de escritura³⁰, lo cual no siempre es comprendido. La palabra es una saeta de dos filos, puede ser emancipadora pero conlleva también la cualidad de ser testamento, de performar el futuro, lo que nos conduce al requerimiento de deslizarnos de lugar para visualizar de otro modo las historias oficiales, las que se hacen ordinarias y sabidas y desde allí hacerlas polvo, despotenciándolas.

En mi ingenuo acercamiento inicial a la historia de la histeria, el objetivo fue captar la referencia lingüístico-histórica en las vicisitudes que hubiese sufrido este concepto. Esperaba encontrar una problematización de lo que Reinhart Koselleck llama “la transformación de *topoi* clásicos.. de palabras antiguas en nuevos significados..”³¹, esto

³⁰ No está demás señalar que concibo el arte como acto de escritura.

³¹ Reinhart Koselleck y Luis Fernández Torres (trad. y not.), “Un texto fundacional de Reinhart Koselleck: introducción al “Diccionario” histórico y conceptos político-sociales básicos en lengua alemana”, en *Anthropos: huellas del conocimiento*, núm. 223, abril-junio, 2009, p. 95.

es, un enfoque heurístico³².

Sin embargo, al revisar la gran cantidad de documentos alusivos a la histeria, descubrí la ausencia total de un trabajo del concepto tal como lo plantea el autor en su filosofía de la historia conceptual³³, es decir, la consideración de éste como un componente de un contexto específico, y de una subjetividad que se expresa en su construcción y que siga la deriva hasta nuestro contexto actual, nuestra historicidad y subjetividad contemporánea problematizando además sus encuentros y desencuentros.

Cualquier lexikón psicoanalítico o médico se queda en las puertas de esta labor y esto nos presenta un tropiezo muy importante si tenemos en cuenta que la histeria es una noción fundamental del corpus de la psiquiatría, el psicoanálisis y el feminismo porque se trata, al decir de Reinhart Koselleck, de un concepto-guía, un significante “descollante” en estas disciplinas³⁴.

Veremos que el abordaje académico de los estudios de la histeria se ha inscrito como una más de esas prácticas discursivas que conforman el marco de ideologización de lo que se ha dado en llamar “la cuestión femenina³⁵”.

La conclusión a la que arribo es que la histeria emergió desde un campo que podríamos llamar de “ciencia-ficción” que sirvió de base para conformar el perfil de la feminidad de los siglos XIX y XX, en un proceso que tardaría varios siglos.

Charcot con su laboratorio, sería el que lograría la creación de un dispositivo de identificación que lógicamente requería del montaje especular para constituirse, a la par de una serie de técnicas de ortopedización del cuerpo de las histéricas. El carácter de ficción de esta “patología”, es lo que hizo posible también que las letras y las artes escénicas intervinieran.

La tensión entre la pretensión de la histeria como enfermedad real inscrita en el campo de la medicina y su realidad como artificio, es además, ideológico. O sea, es utilizado en el operativo de la creación del cuerpo femenino como cuerpo patológico en contraposición con el cuerpo normalizado presto a la reproducción primaria y

³² Para el enfoque de la historia conceptual “...el significado está unido a la palabra, pero también se alimenta del pensamiento, del contexto escrito o hablado, de la situación social. ..Es verdad que el concepto está unido a la palabra, pero al mismo tiempo es más que la palabra. Una palabra se convierte en concepto...cuando el conjunto de un contexto de significados sociopolíticos, en el que, y para el que, se utiliza una palabra entra todo él a formar parte de esa palabra”. *Ibid.*, p. 101.

³³ Reinhart Koselleck, “*Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*”, Barcelona, Paidós, 1993.

³⁴ Reinhart Koselleck y Luis Fernández Torres (tr. y n.), “Un texto fundacional de Reinhart Koselleck: introducción al “Diccionario” histórico y conceptos político-sociales básicos en lengua alemana”, *op. cit.*, p. 93.

³⁵ Que según Reinhart Koselleck es característico de la Modernidad en la medida en que en su afán de universalidad, torna hacia la abstracción y equipara ésta a la realidad social concreta. *Ibid.*, p. 97.

secundaria³⁶, y este factor es tal vez lo que ha ocasionado que el intento de formular una historia de la histeria resulte una empresa laberíntica.

Lamentablemente, la ausencia en las investigaciones de un enfoque histórico que remita a la deconstrucción arqueológica del concepto, y la lógica de su aparición en cada momento histórico, como mencioné anteriormente³⁷, ha contribuido a dar por sentada además, la existencia de la histeria como cualidad natural femenina en relación a una heterosexualidad normativa desde los orígenes de la cultura Occidental, lo que refuerza ese problema ideológico al esencializarse la relación histeria-feminidad.

El tratamiento de los documentos y textos ha sido un obstáculo fundamental. La escogencia de los mismos y una lectura cargada de transliteraciones y omisiones constituyen un verdadero problema metodológico, por lo que hay que revisar cuidadosamente las referencias.

Finalmente, podemos concluir que esta ecuación histeria=feminidad tiene en su punto de partida un problema epistemológico. En su origen lo que se encuentra es un agujero, donde se ha colocado un objeto al que se le ha revestido de pretensiones científicas, generando toda una discursividad en la historia de la medicina y de la salud pública. Esto sin mencionar el problema político que implica el haber erigido un mito que cobró efectos reales en sujetos reales.

Ya de partida, estos obstáculos se presentan de forma intrincada, tejen una red en la que se forman nudos que son de difícil abordaje en forma de escritura. A veces parece más fácil el recurso de imágenes tridimensionales como la de laberinto o la de modelo para armar. Ciertamente el lograr señalar dónde se entrelazan los puntos, dónde se encuentran los vacíos, dónde se ubican las capas superpuestas en esta “historia”, ha sido el reto más difícil. Es allí donde el recurso al trabajo del arte contemporáneo resulta imprescindible y a la vez, comprensible en su insistencia. El trabajo de los textos permite sin embargo, recorrer las contradicciones y transliteraciones que subrayan la importancia de reescribir la historia de la histeria, que como se verá a continuación, es una empresa que requiere de un concurso multidisciplinario.

³⁶ Me refiero a la reproducción biológica de la fuerza de trabajo como la primaria y a la reproducción de la fuerza de trabajo con el cuidado de la familia nuclear y con las labores domésticas como la secundaria.

³⁷ Lo que también iría acorde a la propuesta de Michel Foucault.

CAPÍTULO I

¿HISTERIA=CONDICIÓN FEMENINA EN LA MEDICINA DE LA ANTIGÜEDAD?

1. Los referentes principales en terrenos pantanosos

Lo primero que llama la atención al abordar los textos referentes a una “historia de la histeria” es lo terriblemente fría, tediosa y aburrida que resulta su lectura, todo lo contrario a esa teatralidad, capacidad de sorprender y resolución enigmática del acto histérico tal como nos fue narrado por Charcot. Como las líneas cuadradas y duras de una tumba, invariablemente se encuentran las mismas referencias en todos los textos. Que la histeria data de los inicios de la cultura de Occidente, señalada ya en los papiros Kahun y Ebers, que quien acuñó la palabra histeria fue Hipócrates, que la palabra griega significa “uterus” (útero) y que desde entonces se estableció una asociación entre la sexualidad de las mujeres y su aparato generativo con los trastornos emocionales.

La falta de sustancia, de la apuesta por una lectura desde alguna posición, de una intención por desarticular lo propuesto, resulta desalentador. En uno y otro estudio académico se nota la superficialidad y la fe ciega con que se tratan los dos tratados convertidos en referencia obligada escritos en el siglo veinte, que son los de Ilza Veith, *Hysteria, the History of a Disease*, de 1965 y el de Étienne Trillat, *Histoire de l'hystérie* de 1986, que no ha tenido una traducción al inglés.

Antes de esta fecha, existen varios tratados de la histeria que son escritos médicos dentro de la historia de la medicina:

El texto *Histoire philosophique de l'hipocondrie et de l'hystérie* de Frederic Dubois publicado en 1833, elabora una comparación histórica de la hipocondría y la histeria desde un enfoque glorificador del experimentalismo versus el empirismo; el libro *Traité Complet de l'Hystérie* de Hector Landouzy de 1846, se pone del lado del considerar a la histeria como un problema de inervación genital; el trabajo llamado *Traité de l'Hystérie* de Jean Louis Brachet de 1847, plantea que las causas de la histeria son afecciones cerebrales; el de Pierre Briquet de 1859, citado tanto por Veith como por Trillat se opone a la causa uterina y propone un enfoque neurológico.

Étienne Trillat³⁸ por su parte, hace también un recorrido desde la Antigüedad hasta Jean Martin Charcot con su histeria de conversión y Sigmund Freud con su neurosis de transferencia y el Complejo de Edipo. Inicia en Hipócrates y Galeno y le da mucha importancia a la dificultad de asir o constituer un cuadro como tal. La histeria es puesta en relación a las representaciones sexuales desde la neurosis hasta las nuevas formas de las enfermedades psicosomáticas que aparecen en el lugar de esa neurosis de origen sexual de la que ya la psiquiatría no quiere saber. La desaparición de la “grande hystérie” de Charcot y los cambios en el DSM harán surgir por tanto a la nuevas formas de conversión en la vida moderna.

Ilza Veith³⁹ afirma en su libro, que a pesar de la importancia que la histeria ha tenido y que se refleja en los escritos médicos así como en la evolución de los conceptos de su etiología y tratamiento, no ha existido un interés por la elaboración de su historia. Para ser más justos, habría que decir que no ha habido un interés en una historia que se desligue de la fantasmática médica para interrogarla desde otro lugar.

Esta otra historia que nunca se llevó a cabo a pesar de la innegable importancia de la histeria me planteó la necesidad de realizar una indagación. Mi estrategia fue entonces la investigación de los referentes básicos empezando por los famosos papiros. Por fortuna, los papiros pueden ser encontrados en la red electrónica, traducidos por egiptólogos y lo mismo sucede en este momento con textos clásicos fundamentales que forman parte de proyectos universitarios de traducción por parte de especialistas. Poco a poco, fui encontrando una literatura que cuestionaba toda esta pretendida historia.

En los años noventa surgió una generación en el campo de los estudios clásicos que se dio a la tarea de efectuar una revisión de las traducciones que se han realizado al inglés o al francés y del tratamiento que han recibido los textos mismos, así como los ordenamientos, subtítulos e interpretaciones de los mismos. Helen King, una de estas estudiosas que trabaja en este momento en la Open University de Londres, ha dedicado ya varios años a la crítica de las traducciones y al uso indiscriminado de fuentes secundarias por parte de los académicos. Por ejemplo, Rachel Maines, famosa por su “descubrimiento” de que la invención del aparato eléctrico para masajes fue realizado para la masturbación femenina⁴⁰, va a ser objeto de una fuerte crítica por parte de esta profesora especialista en estudios clásicos, por su descuidada lectura de los textos

³⁸ Etienne Trillat, *Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers, 1986.

³⁹ Ilza Veith, *Hysteria, the History of a disease*, Chicago, The University of Chicago Press, 1965.

⁴⁰ Rachel P. Maines, *The Technology of Orgasm. "Hysteria" the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1999.

básicos y el uso de conceptos que se acomodaran a su tesis de la masturbación de las mujeres por parte de los médicos en la Antigüedad⁴¹.

También la filosofía de la historia conceptual y los estudios filológicos de la última década del siglo XX y primeros años de este siglo, han abordado seriamente la cuestión de la transliteración de los documentos de la Antigüedad por parte de los académicos. Esto abre una nueva luz para la comprensión de las vicisitudes de este concepto encarnado en seres concretos con vidas reales.

Veremos que el problema que afrontan estas referencias utilizadas en la historia de la histeria es doble: el de la transliteración de los documentos y el de la falsificación histórica, esto es, la atribución de categorías decimonónicas y una lectura forzada desde estas categorías, lo que hace aparecer mágicamente a la histeria charcoteana en la Antigüedad, en las hogueras de la cacería de brujas o en las discusiones médicas de los siglos XVI y XVII. Las consecuencias son graves porque esta escritura contribuye y perpetúa una cierta discursividad.

El caso de Ilza Veith es paradigmático. Ella intentó realizar una lectura desde la perspectiva de la historia de la medicina, pero no cuidó sus fuentes y se terminó creando a su alrededor toda una red discursiva que ha alimentado la noción de la equivalencia histeria=feminidad como una ecuación que estaría establecida desde el inicio de la cultura occidental. Con ello, contribuyó a edificar un concepto monolítico con un fuerte arraigo histórico que estaría presente en la conformación misma del cuerpo de las mujeres. La perspectiva de Veith no planteó una salida y dejó esta problemática sumida en un atolladero que sería pasado por alto en los subsiguientes estudios.

Considero que lo más propicio sería hacer una revisión de las fuentes para entender dónde y cómo se estableció esa articulación.

1.1. El mito del origen en el texto de Ilza Veith. Histeria=condición femenina

Ilza Veith sostiene que la histeria existió desde los inicios de la historia de la medicina con su asociación entre sexualidad de las mujeres, aparato generativo y trastornos emocionales. Las primeras menciones a su sintomatología y tratamiento en los papiros egipcios Kahun y Ebers provendrían de los dos grandes centros de la cultura médica de

⁴¹ Helen King, "Galen and the Widow. Towards a History of Therapeutic Masturbation in Ancient Gynaecology", *GeStA*, núm. 1, 2011.

la Antigüedad: “Las primeras fuentes de registro de la medicina emanan de dos grandes centros de cultura, la egipcia y la de Mesopotamia. De estos el registro egipcio juega un importante papel en la historia de la evolución de los conceptos de histeria⁴²”.

Según Veith, en el documento conocido como Kahun Papyrus⁴³, la histeria se habría atribuido al desplazamiento del útero. La paciente debía ingerir o inhalar sustancias malolientes para lograr que por repulsión, éste volviera a su lugar. Otro tratamiento consistía en la fumigación de sus órganos genitales con sustancias de olor agradable para así lograr que el útero descendiera⁴⁴. El papiro Ebers se habría extendido en el tema de la histeria y en la relación curación-apelación a un dios masculino: “El papiro Ebers, en su capítulo titulado *Enfermedades de las mujeres*, lidia largamente con la histeria y va más allá de las sugerencias terapéuticas del Kahun Papyrus para efectuar un desplazamiento del útero, causa principal de la histeria. Introduce también un elemento mágico-religioso como la invocación al dios Thoth, una poderosa deidad masculina del Panteón egipcio. El empleo de la imagen de una poderosa deidad masculina para atraer de nuevo un órgano femenino errante es muy sugerente de la naturaleza de las ideas subyacentes concernientes a la histeria⁴⁵”, afirma.

En la Grecia antigua, habría correspondido a Hipócrates el haber retomado y formalizado estos hallazgos y prácticas de la medicina egipcia y efectuado una equivalencia histeria = condición de la mujer: “...los trabajos de Hipócrates en *De morbis mulierum* (De las enfermedades de las mujeres) plantean casi lo mismo que los papiros, adscribiendo la histeria a estados mórbidos o desplazamientos del útero”, lo que evidencia también una continuidad entre el pensamiento egipcio y griego⁴⁶”. Y continúa: “El término “histeria” se deriva obviamente de la palabra griega *hysteria*, que significa “uterus”(…) La asociación de la histeria con el sistema generativo femenino fue en esencia una expresión del descubrimiento de los efectos malignos de un trastorno de la actividad sexual en la actividad emocional⁴⁷”.

Veith afirma que en el libro de *Epidemias* de Hipócrates se presentan casos de neuropatía histérica, el primero, de mutismo histérico, el otro de una mujer con problemas motores y que en el libro *Sobre la naturaleza de las mujeres* se habla de la

⁴² Ilza Veith, *Hysteria, the History of a disease*, op. cit., p. 2.

⁴³ Stephen Quirke (trad.), “Kahun Papyrus. Manuscript for the Health of Mother and Child”, *Digital Egypt for Universities*, University College, 2002. <<http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/med/birthpapyrus.html>>

⁴⁴ Ilza Veith, *Hysteria, the History of a disease*, op. cit.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 2.

neuralgia⁴⁸, hasta llega a establecer que: “El médico Hipocrático estaba al tanto de la importancia de una diferenciación cuidadosa entre los síntomas histéricos y los de una enfermedad orgánica⁴⁹” (como en el caso de la epilepsia).

Hipócrates habría retomado estas nociones pero habría desplazado el contenido religioso para sostener su origen natural por sobre cualquier causa divina o demoniaca de la histeria. Esta sería atribuida a un útero errante o vagabundo, en estado de hambruna, que requería de la intervención masculina para volver a su lugar, sea del marido que en las relaciones sexuales deposita su simiente o en caso extremo, del médico mismo que con sus tratamientos lo alimente o lo devuelva a su posición original, por lo que el peor estado para una mujer era la soltería, la viudez o la insatisfacción sexual: “En la literatura griega el término “histeria” es usado más frecuentemente en su forma adjetiva y se aplica a ciertas condiciones de dificultad respiratoria “...el globus hystericus⁵⁰...que ocurre primordialmente en mujeres maduras quienes estaban deprivadas de relaciones sexuales...(así como las viudas y las solteronas)...y se les recomendaba casarse y tener hijos⁵¹”, asegura la autora.

Estas mujeres y las vírgenes eran particularmente vulnerables a las aflicciones histéricas y también podían verse afectadas por menstruaciones irregulares de origen histérico. “Es esta recomendación la que traslada el elemento sexual, inicialmente implicado en el temprano concepto de histeria en términos tangibles...y esto continuó en las prescripciones estándar por más de dos mil años⁵²”.

Con estas coordenadas se dota a la histeria de una fecha de nacimiento, una latitud y una paternidad y así será sostenido en los estudios académicos hasta el día de hoy.

1.2. La marca de Veith y Trillat en las investigaciones de los académicos

Los trabajos de los académicos que siguieron a Ilza Veith y Étienne Trillat no interrogan las fuentes de estos autores ni cuestionan cómo se llegó a constituir la relación histeria = sexualidad femenina. Por ejemplo, Janet Beizer⁵³ propone que la relación histeria =

⁴⁸ *Ibid.*, p.12.

⁴⁹ *Ibid.*, p.13.

⁵⁰ Globus hystericus será la denominación que tendrá la *hysteriké pnix* o suffocation of the uterus.

⁵¹ Ilza Veith, *Hysteria, the History of a disease*, op. cit., pp.10-11.

⁵² *Ibid.*, p.13.

⁵³ Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

mujer o histeria = feminidad, que deriva del significado semántico histeria = útero de los griegos, se mantuvo desde la Antigüedad hasta el siglo XIX, su etiología como desorden uterino, sintomatología y prescripción matrimonial para su resolución, no cambiarán durante todo este tiempo. El útero abstemio se seca, pierde peso y migra buscando humedad; en ese trayecto, obstruye otros órganos produciendo los síntomas que ya los egipcios habían descrito⁵⁴: “La abstinencia sexual, la amenorrea (observadas en viudas, vírgenes y monjas) producían vómitos, sofocos, palpitaciones, convulsiones, desmayos, el vaciamiento de grandes cantidades de orina y dificultades en el lenguaje⁵⁵”, parafrasea Beizer.

Elisabeth Bronfen⁵⁶ se hace eco de esta “historia” con sus orígenes Hipocráticos, y utiliza también a Veith como referencia. “La historia de la histeria (...), invariablemente comienza con el tratado de Hipócrates, *Sobre las enfermedades de las mujeres*. En ella, él introduce la asociación de la histeria con los órganos reproductivos femeninos y la define como una perturbación causada por la peregrinación patológica de un útero errante, insatisfecho⁵⁷”, asegura la autora.

Este mal que causa transpiración, palpitaciones, ahogo, sensación de estrangulamiento por un bulto en la garganta, convulsiones epilépticas, ataques espasmódicos y sofoco, somnolencia, letargia, dolor en ojos y nariz, ansiedad, pérdida de la voz, parálisis, tronadura de los dientes y un aspecto cenizo, se cura con la fumigación del útero para volverlo a su lugar o con el matrimonio.

Bronfen añade que es hasta el momento en que se da el pasaje del politeísmo al monoteísmo que la histeria se vincula con los instintos bestiales, lo cual fue posible gracias a la relación inicial entre histeria e insatisfacción sexual.

Con el Cristianismo, la enfermedad mental fue relacionada con la posesión demoniaca de tal manera que la histeria fue concebida como la enfermedad del alma por excelencia, producto del pecado original. Bronfen plantea que “Ahora la histérica ya no fue más la mujer sexualmente insatisfecha sino más bien una figura que aparecía diferente a como ella en realidad era...en su alianza con los poderes del demonio, la histérica...fue considerada como poseída por el demonio⁵⁸”.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 3-4.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁶ Elisabeth Bronfen, *The Knotted Subject. Hysteria and its Discontents*, New Jersey, Princeton University Press, 1998.

⁵⁷ *Ibid.*, p.105.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 106.

La cultura medieval habría transformado una cuestión médica en una cuestión moral de tal manera que de una necesidad de entenderla se transformó en necesidad de castigarla.

Por el lado del Psicoanálisis, las cosas no marchan mejor. Phillipe Julien, en el diccionario-guía del psicoanálisis dirigido por Pierre Kauffmann⁵⁹, afirma que hasta el siglo XX, lo que se transmite es el lazo entre la etimología de la palabra matriz, *hystera* con la enfermedad, así es que órgano enfermo y mujer como ser deficitario provendrían del papiro Kahun que data del siglo 1900 A.C.⁶⁰. En su bibliografía de referencia, con respecto a la historia de la histeria, se encuentra el texto de Veith⁶¹.

Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, en el *Diccionario de Psicoanálisis*⁶², no aportan nada nuevo a lo ya descrito, mientras que Paul Bercherie⁶³ en su *Génesis de los conceptos freudianos* inicia su capítulo I, llamado “Evolución general de la noción de histeria hasta Charcot”, estableciendo como campo de trabajo la originalidad de los trabajos de Charcot y sus discípulos, por lo que le parece indispensable volver a esa definición de la histeria, su contexto y cómo se fue inscribiendo la histeria en el campo de la clínica. Sin embargo, advierte que no se trata de hacer la historia en las diferentes épocas de lo que hoy en día para nosotros es histeria (aludiendo al trabajo de Veith), “...sino lo que se designaba con esa palabra desde los orígenes griegos de la medicina...(ligando)..aquello que puede tener que ver con el significado que nosotros le damos al término⁶⁴”.

Bercherie termina planteando que, desde Platón y Aristóteles hasta Thomas Sydenham (fines del siglo XVII), el foco del concepto de enfermedad histérica estuvo centrado en la gran “crisis”. Reafirma así la idea de que durante veinte siglos la histeria fue una enfermedad femenina (atribuible a ella por su origen uterino) y elabora una lista de síntomas propios de este síndrome semejante a la de Veith o Trillat⁶⁵.

Más recientemente, Elisabeth Roudinesco, en su libro sobre la historia del Psicoanálisis en Francia⁶⁶ vuelve, como es lógico, a la histeria y recita la misma historia de Veith y Trillat:

⁵⁹ Pierre Kauffman, *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1996.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 234-235.

⁶¹ *Ibid.*, p. 240.

⁶² Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1981, p.171.

⁶³ Paul Bercherie, *Génesis de los conceptos Freudianos*, Buenos Aires, Paidós, 1988.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁶⁶ Elisabeth Roudinesco, *La Batalla de Cien Años. Historia del Psicoanálisis en Francia (1885-1939)*. Volumen I, Madrid, Fundamentos, 1988.

La palabra histeria, designa, desde la Antigüedad, una enfermedad orgánica de origen uterino que afecta la totalidad del cuerpo; Hipócrates es el inventor del término. Las perturbaciones nerviosas se observan, sobre todo, en mujeres que no han estado embarazadas o que abusan de los placeres carnales. El tratamiento recomienda para las jóvenes, casarse, y para las viudas volverse a casar. Durante la Edad Media, por influjo de concepciones agustinianas, se ve, en las manifestaciones histéricas, una intervención del diablo. La caza de brujas dura dos siglos, y entre las víctimas supuestamente poseídas se incluye sobre todo a las histéricas. Ya en esta época, la opinión médica se resiste a la concepción demoniaca de la histeria⁶⁷.

Rachel Maines en su libro sobre la tecnología del orgasmo y la histeria⁶⁸, cita también el libro de Veith⁶⁹ Plantea que el paradigma de la histeria y los desórdenes paralelos de la tradición médica de Occidente han funcionado como cajón de sastre para reconciliar las diferencias imaginarias y las observadas entre una sexualidad androcéntrica idealizada y lo que las mujeres, de hecho, experimentaban. Pide disculpas por lo que ella considera va a ser una revisión de la definición de la histeria muy confusa, ya que sus fuentes se contradicen entre causa y efecto o cambian su forma de pensar de una década a otra. A pesar de su prometedora observación, termina planteando que la definición clásica se mantuvo hasta Jean-Martin Charcot y Sigmund Freud que barrieron con todo lo anterior. El listado sintomatológico varió de médico en médico pero su causa sexual (abstinencia) fue siempre la misma.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁸ Rachel P. Maines, *The Technology of Orgasm. "Hysteria" the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction*, op .cit., pp. 22-24.

⁶⁹ Helen King nos reporta otra lista de investigadores que toman como referencia principal a Veith. Cita a los autores: Robert A. Woodruff, Pauline B. Bart, Diane H. Scully, Samuel B. Guze, Roberta Satow y Helen King, "Once upon a text. Hysteria from Hippocrates", en Sander L. Gilman, et al. *Hysteria beyond Freud*. Londres, University of California Press, 1993.

1.3. Los papiros de la medicina antigua: El papiro Kahun y el papiro Ebers. La supuesta base y continuidad de la medicina hipocrática en relación a la histeria

De la información que se puede encontrar tanto en el University College de Londres así como en las traducciones que se han realizado de los papiros no se puede establecer que en ellos se haga referencia alguna a la histeria tal como lo plantea Veith⁷⁰, mucho menos una asociación entre sexualidad de las mujeres, anatomía y trastornos emocionales. El papiro Ebers no se extendió en el tema de la histeria, ni siquiera lo menciona. Es más, la medicina de la Antigüedad no estableció categorías de enfermedades o cuadros sintomáticos. Tampoco hay ningún rastro de la afirmación de Phillipe Julien⁷¹ de que órgano enfermo y mujer como ser deficitario provengan del papiro Kahun del siglo 1900 A.C. ni tampoco hay base documental alguna para plantear con Maines que “Médicos de la Antigüedad desde el siglo V A.C. hasta el final de la era clásica, fueran griegos, romanos o egipcios, estuvieron muy de acuerdo en lo que era la histeria”⁷².

Resulta desconcertante, así, que todas las referencias que he encontrado apunten a sostener una continuidad entre lo que se encuentra en los papiros y la medicina griega en cuanto a la relación histeria=condición femenina.

¿Cómo y dónde puede situarse tal transliteración?

a. El Kahun Papyrus.

El *Kahun Papyrus*⁷³ o *Lahun Papyrus* es un conjunto de manuscritos dentro de los que se encuentra uno de orden médico ginecológico reconstruido que se calcula data de

⁷⁰ Ilza Veith, *Hysteria, the History of a disease*, op. cit.

⁷¹ Pierre Kauffman, *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis*, op. cit.

⁷² Rachel P. Maines, *The Technology of Orgasm. "Hysteria" the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction*, op. cit., p. 22. "Ancient physicians from the fifth century B.C. until well after the end of the classical era, whether Greek, Roman, or Egyptian, were in fairly close agreement on what hysteria was."

⁷³ *Kahun Gynecological Papyrus* fue el papiro encontrado por Flinders Petrie en 1889 en Lahun y se ha determinado que pertenece al período del Middle Kingdom (entre 2025-1700 A.C. o 2000-1650 A.C.). Los primeros diecisiete párrafos de los treinta y cuatro, describen síntomas de los órganos de la reproducción a lo que siguen ocho párrafos en los que se pueden leer cuestiones referidas a la fumigación de la matriz para que ocurra la concepción así como la contracepción. Este papiro se encuentra en el University College London (2012), en donde se encargan de su preservación. Para fines didácticos y de investigación, mantienen una página web donde se expone una traducción al inglés. *Medicine In Ancient Egypt*, en : <<http://www.indiana.edu/~ancmed/egypt.HTM>>

André Dollinger, por otra parte, mantiene un sitio web (2000/2012) que incluye la historia de las dinastías del antiguo Egipto, y todos los aspectos de la vida institucional y cultural, de la cotidianeidad, costumbres, etc., así como una copia y explicación de los textos encontrados. El sitio está basado en una amplísima bibliografía sobre

entre el 2000 a 1650 A.C.⁷⁴ Aborda síntomas que tienen relación con el útero, así como pruebas de embarazo y tratamientos contraceptivos o de fertilidad y hasta el protocolo para examinar a una mujer en el puerperio. Los malestares a que se hace referencia en este papiro deben su razón de ser al errar del útero, que afecta cualquier parte del cuerpo. El encargado de la cura efectúa recomendaciones de tratamiento a partir de la queja de la paciente. Se ha podido determinar que fue muy usado pero no se sabe si fue para enseñanza, indicaciones terapéuticas, o como referencia, da la impresión de ser un tratado autorizado y de que el compilador puede ser igual un hombre que una mujer y está dirigido a una persona genérica, siendo la paciente también una mujer genérica. La forma de exposición es la pregunta a la paciente y el vocabulario en las respuestas pareciera no ser técnico. El siguiente es un ejemplo de la redacción de este papiro, que insisto, ha sido reconstruido:

Examination of a woman whose eyes are aching till she cannot see, on top of aches in her neck:

You should say of it 'it is discharges of the womb in her eyes'.

You should treat it by fumigating her with incense and fresh oil,
fumigating her womb with it, and fumigating her eyes with goose leg fat.

You should have her eat a fresh ass liver.

Examination of a woman who is ill from her womb wandering

You should say of it 'what do you smell?'

If she tells you 'I smell roasting'

You should say of it 'it is wrappings (?) of the womb'

You should treat it by fumigating her with whatever she smells as roast'.

Examination of a woman aching in her teeth and molars to the point that she cannot [...] her
mouth

You should say of it 'it is toothache of the womb'.

You should treat it then by fumigating her with incense and oil in 1 jar

Pour over her [...] the urine of an ass that has created its like the day it passed it

If she aches in her front from her navel to her buttocks, it is worm.

egiptología con fotografías de los papiros encontrados, incluido el *Kahun Gynecological Papyrus*. La lista de papiros se puede encontrar allí: <<http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/lahun/papyri.html>>

⁷⁴ Stephen Quirke fue quien realizó la traducción al inglés.

a. El papiro Ebers.

El papiro más grande que se haya encontrado es el Ebers, que es un compendio de libros de la medicina de la Antigüedad de hasta veinte siglos. Escrito 1500 años A.C., fue hallado casi intacto en Tebas.

Según se ha logrado determinar, sus fuentes suman cuarenta y dos libros y por el hecho de ser una escritura del folklore, muchos términos son intraducibles.

En la introducción a la traducción a la lengua inglesa que realizó Cyril Bryan, el profesor Elliot Smith del University College de Londres, cita la opinión de Warren Dawson, egiptólogo que colaboró con el Museo Británico⁷⁵, quien advirtió que este papiro está “...lleno de problemas filológicos y lexicográficos, escrito en estilo aforístico lleno de dificultades sintácticas⁷⁶”. Estas dificultades habrían llevado a un editor a dividirlo en 877 secciones. En la traducción de Bryan encontramos que el papiro se refiere a enfermedades y sus remedios, a cirugías menores, recetas de cosmética o menjunjes caseros para resolver problemas tan variados como las plagas de ratones o cómo matar escorpiones hasta claves de magia para diferentes necesidades.

Los dioses están también presentes puesto que se consideraba que la enfermedad era producida por un espíritu maligno dentro del cuerpo. La cura iniciaba con una invocación a diferentes dioses o un dios específico que se apelaba para un órgano específico o para reforzar los efectos curativos.

Bryan realiza una categorización de enfermedades de acuerdo a la parte del cuerpo involucrada: enfermedades de sistema digestivo, circulatorio, nervioso, de los ojos, de la nariz. Hay un apartado dedicado a enfermedades de la mujer, del cual afirma que cuatro o cinco páginas están dedicadas a ella y comprende curas para los problemas de la menstruación y la lactancia, enfermedades de los genitales, de los pechos, recetas para producir el aborto y para ayudar a la producción de leche materna, para inducir el parto y hasta para pronosticar el destino del recién nacido. Con respecto al útero, hay recetas particulares para la “caída” del útero o su desplazamiento y se recomiendan fumigaciones o aplicaciones de diferentes compuestos.

⁷⁵ Warren Dawson, *Magician and Leech: a Study in the Beginnings of Medicine with Special Reference to Ancient Egypt*, 1929.

⁷⁶ Cyril P. Bryan, *The Papyrus Ebers*, Londres, Geoffrey Bles, The Garden City Press Ltd., 1930, p. xvi.



1. *Kahun papyrus o papiro Lahun*, VI.1, c. 1800 AC.
Tratado médico de la Dinastía XII, pp. 1-2.
Museo Petrie de arqueología egipcia, University College de Londres.



2. *Ebers papyrus*, columna 41, c. 1550 AC.
Biblioteca Universidad de Leipzig, Alemania.

2. La confusión académica: transliteraciones

De los Aphorismos:

Chez une femme attaquée d'hystérie... Traducción de Littré.

Sneezing occurring in a woman with hysterics. Traducción de Francis Adams.

When a woman is afflicted with hysteria. Traducción de John Chadwick y W. N. Mann.

When a woman suffers from hysteria... Citado por Veith de la traducción de W.H.S. Jones para Loeb⁷⁷.

2.1. La relación histeria-útero en la medicina de la Antigüedad

Pero la transliteración no afecta solamente a los papiros. Podemos encontrar la misma situación con respecto a la medicina griega antigua, a los textos hipocráticos y luego a los tratados de Celso, Sorano y Galeno.

A pesar de que en todos los textos encontramos esa referencia a Hipócrates como el padre de la histeria, en el texto titulado *Once upon a text. Hysteria from Hippocrates*, Helen King⁷⁸ afirma que hoy en día los estudios han puesto en cuestión la atribución a Hipócrates como autor del llamado corpus Hippocraticum. En una disección minuciosa, se ha encontrado que los textos que lo componen provienen de diferentes estilos de escritura y resultan ser contradictorios entre sí en algunos aspectos, por lo que no puede ser atribuido como unidad total a Hipócrates de Cos, lo cual implica de paso, que el juramento que los médicos han realizado durante años en el inicio de su práctica tiene un matiz de ficción.

Aparentemente, Hipócrates era uno más de los muchos médicos y curanderos de la época que sin embargo abogaba por una práctica racional, pero el pueblo griego creía que la enfermedad provenía de los dioses y que éstos se manifestaban a través de los sueños, lo que conducía a muchas gentes a los templos de Aesculapius, sacerdote-

⁷⁷ Helen King, "Once upon a text. Hysteria from Hippocrates", *op. cit.*, p. 8. La traducción es de W.H.S. Jones. Loeb es una colección de clásicos publicada ahora por Harvard University Press que contienen en la página izquierda el texto en griego o latín y en la derecha el texto traducido al inglés.

⁷⁸ *Ibid.*

curandero que se creía era hijo de Apolo⁷⁹. Estos templos florecieron hasta la era cristiana, coexistiendo con la profesión médica.

Ann Ellis Hanson⁸⁰, una de las especialistas que ha trabajado en la traducción directa de los textos antiguos⁸¹, ha encontrado que el *Corpus Hippocraticum* de los siglos V y IV A.C. reúne asertos tan contradictorios y con tal diversidad de estilos y materias que es imposible atribuirlos a una sola persona.

Sin embargo, Hanson afirma que el tratado sobre ginecología y obstetricia es el más homogéneo, que incluye desde la menstruación, las relaciones sexuales, concepción, embarazo y parto, puerperio, complicaciones y enfermedades uterinas, así como métodos anticonceptivos y pruebas de embarazo. Estos tratados concluyen con una lista de remedios. Son llamados *Diseases of women I y II* y la traductora considera que circularon en la Antigüedad y que Galeno habría tenido conocimiento de ellos. El interés fue notable en el Medioevo temprano europeo pues se ha encontrado una versión en latín⁸².

Al estudiar las traducciones del famoso tratado médico, Helen King llega a la conclusión de que la histeria no “existió siempre” como afirmaba Charcot (seguido por Freud) o como afirman Veith, Trillat y demás académicos, lo que lleva a King a poner en duda el uso del término de “histeria” en la Antigüedad tal como lo supuso Veith⁸³.

Veith no solamente se habría basado en fuentes secundarias sino que habría citado textos que en realidad ni siquiera existen, como ocurre con el concepto de histeria. En uno de los textos del compendio llamado hipocrático puede leerse: *Gynaiki hypo hysterikón enochloumenai*⁸⁴. Allí, la palabra hysterikón fue rápidamente traducida como histeria, sin embargo, King nos dice que la palabra “histeria” con toda su carga y atribución decimonónica, no se usó del todo en el periodo antiguo. Los términos “*hysterikos*”, “*hysteric*”, fueron usados, pero con el sentido específico de “que proviene del útero” o “sufrimiento debido al útero”⁸⁵. “*Hysterikos*” es un adjetivo que significa

⁷⁹ Se calcula que durante el reinado de Alejandro el Grande (336-323 A.C.), había por lo menos trescientos templos dedicados a su culto. La cura se centraba en la sugestión y en una gran cantidad de rituales dentro de los que estaban los sacrificios a los dioses y el descanso encima de un diván rodeado tanto de artículos bellos como de serpientes. En medio de la somnolencia, Aesculapius se aparecía y articulaba alguna palabras que producían la cura. Se han recogido documentos que revelan los testimonios. Emma J. Edelstein y Ludwig Edelstein, *Asclepius: A Collection and Interpretation of the Testimonies*, tomo 1, Baltimore, John Hopkins Press, 1988, pp. 230-231, 233-235.

⁸⁰ Ann. Ellis Hanson, “Hippocrates, “Diseases of Women 1”, *Signs*, Vol. 1, Núm. 2, Winter, 1975, pp. 567-584.

⁸¹ Ann Ellis Hanson es una estudiosa de papiros, de historia antigua de la medicina y fisiología, profesora de la Universidad de Yale cuya reputación ha sido largamente reconocida.

⁸² Ann Ellis Hanson, “Hippocrates, Diseases of Women 1”, *op. cit.*, p. 569, n. 9.

⁸³ Ilza Veith, *Hysteria, the History of a disease*, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁴ Helen King, “Once upon a text. Hysteria from Hippocrates”, *op. cit.*, p. 5.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 11.

“que proviene del útero”, una descripción física de una causa y muestra la parte del cuerpo de donde provienen otros síntomas. Según Hipócrates de Cos, en el caso de la mujer todas las enfermedades provienen del útero”⁸⁶. Si le damos vuelta al asunto y traducimos “lo que proviene del útero” como histeria, quiere decir que mujer e histeria son sinónimos, todas las mujeres sufren de histeria o todas las mujeres son histéricas.

Este “malentendido” avanzó a través de los siglos e inició, según Helen King, con Emile Littré, quien tradujo a Hipócrates al francés y publicó la primera edición en 1839⁸⁷. En esa edición, Littré introdujo su propio ordenamiento de los capítulos de los tres volúmenes hipocráticos llamados *Gynaikeia* (conocidos en inglés como *Diseases of Women*) y puso por nombre “Hystérie” a muchos de ellos⁸⁸. Con ello se consignó una relación enfermedades de la mujer= histeria, cualquier enfermedad de la mujer=histeria y al final, mujer=histeria. Littré, desde los debates que se estaban dando en el siglo XIX y concretamente desde la concepción de la histeria de ese momento, “leyó” en el texto el significante histeria (por *hysterikos*, *hysteriké*) y lo utilizó en sus títulos.

El paso siguiente fue que con el ordenamiento propuesto por Littré, el doctor Robb⁸⁹ tradujo al inglés esos capítulos y esto influyó la lectura subsiguiente en los países anglosajones. Además Littré estableció una distinción entre el movimiento imaginado del útero, clasificado *por él* como movimiento histérico y el movimiento real, que, aclara, no una distinción verificada en Hipócrates. King insiste en que no se encuentra del todo, por el contrario, el desplazamiento del útero hacia otros órganos, era para los griegos algo real.

Curiosamente, Veith plantea como lo señalé anteriormente, que la diferencia entre lo fantasioso y lo real fue una de las preocupaciones más importantes de lo que queda revelado en el texto hipocrático. King considera que este invento de Veith pudo estar basado en la lectura de los títulos de Littré⁹⁰.

Étienne Trillat⁹¹ se preguntaba ¿es el útero o la mujer la que se sofoca en estos textos? Es claro que en Hipócrates es el útero, contesta King⁹² y la respuesta a esta pregunta va

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁸⁷ La traducción paso a paso por Littré de los textos de Hipócrates se puede encontrar en línea en: “BiuSanté. Histoire de la Santé.” *Bibliothèque Numérique Medic@. Catalogue des textes en ligne*. París, en <<http://www2.biusante.parisdescartes.fr/livanc/?cote=06522x02&do=chapitre>>

⁸⁸ Hippocrates, *Oeuvres complètes*, (trad. Emile Littré), Association médicale d'action culturelle et artistique, París, 1979.

⁸⁹ H. Robb, “Hippocrates on Hysteria”, *John Hopkins Hospital Bulletin*, 1982, pp. 78-79. Cit. por Helen King, “Once upon a text. Hysteria from Hippocrates”, *op. cit.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 8. Emile Littré publicó en diez tomos la traducción de las *Obras completas* de Hipócrates durante los años de 1839 a 1860.

⁹¹ Psiquiatra francés, discípulo de Julián de Ajuriaguerra y de Henri Ey. Escribió una *Histoire de l'hystérie*.

⁹² Helen King, “Once upon a text. Hysteria from Hippocrates”, *op. cit.*, p. 29.

a ser fundamental porque lo que ocurrirá será una lectura sesgada donde se efectúa un deslizamiento metonímico entre desplazamiento del útero, *hysteriké pnix* o sofoco del útero, sofoco de la mujer o *globus hystericus* e histeria = condición de la mujer en relación a su posición en la heterosexualidad, esto es, mujer=histeria⁹³.

Trillat sí reconoce que la palabra histeria no apareció nunca en el cuerpo hipocrático, pero se equivocó al plantear que fue Galeno el que lo acuñó a partir del concepto de *hysteriké pnix*. La mención de *hysteriké pnix* existió ya desde 400 años antes de Galeno⁹⁴ y de hecho, el mismo Galeno tuvo problemas para traducir la palabra *hysterika*. Para él, podría estarse refiriendo a todas las enfermedades del útero o a una condición particular de sofocación del útero o a problemas postnatales llamadas *ta hystera*. Galeno sostenía que *hystera* e *hysterika* no eran la misma palabra.

Otra pieza de este rompecabezas es la insistencia en estos textos de la prescripción del matrimonio o la maternidad para la curación de las enfermedades provocadas por el desplazamiento del útero. King considera injustificada esta observación, ya que la recomendación no era para nada frecuente. Las causas del movimiento del útero son múltiples así como las curas recomendadas y no siguen la tendencia a conformar un cuadro patológico específico: “Los textos hipocráticos sugieren que el movimiento del útero es causado por supresión de la menstruación, cansancio, insuficiencia alimentaria, abstinencia sexual, y sequedad o aligeramiento del útero, y que puede ser curado con el matrimonio o el embarazo, terapia aromática, pesarios irritantes y varios brebajes a base de hierbas administrados por la boca, la nariz o directamente a la vulva⁹⁵”.

King y Hanson encuentran que sí es medular en los griegos la asociación entre la naturaleza de la carne de las mujeres y el desplazamiento uterino.

La carne de la mujer era suave y floja como la piel de la oveja mientras que el hombre era duro y áspero, lo que se explicaba por el hecho de que el cuerpo de la mujer absorbía más agua y tendía a retenerla por no hacer labores duras que le implicaran gran actividad, mientras que el hombre, al ser muy activo, fuerte y tener actividades que requerían de estas cualidades, perdía mucha agua en sus faenas cotidianas. Al tener una tendencia retentiva del agua, el cuerpo de la mujer requería de la menstruación para equilibrarla y cualquier alteración en ella le producía enfermedades. La amenorrea implicaba una resequedad que hacía que el útero se desplazara para buscar humedad

⁹³ El término *hysteriké pnix* proviene del imperio Romano temprano. *Ibid.*, p. 14.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 14.

produciendo con ese movimiento, toda clase de obstrucciones y de síntomas. Las relaciones sexuales eran una ocasión para el aporte de humedad que la fémina requería, y su ausencia le podía acarrear esa resequedad del útero que era el responsable de su desplazamiento⁹⁶.

La calidad de la carne de la mujer en la antigua Grecia también tenía como consecuencia un carácter más débil, cuya repercusión política era el lugar de inferioridad que la mujer ocupaba en la sociedad. El útero, a pesar de la importancia que tenía para la generación y que pudo haberse constituido en un objeto preciado que le diera a la mujer un lugar especial en la sociedad, no tuvo nunca esa relevancia, ya que lo que prevalecía era que la simiente de la mujer tenía una calidad inferior⁹⁷.

Para añadir aún a esta serie de confusiones y transliteraciones, Helen King, encontró que en realidad para la certificación del origen de la histeria son utilizados muy pocos capítulos del corpus Hippocraticum.

Robb⁹⁸ por ejemplo, tradujo los *Aforismos*, sólo cinco capítulos de los tratados ginecológicos y algunos resúmenes del capítulo conocido como *Diseases of the Women* por lo que sólo un pequeño grupo de estos textos se han usado en las discusiones recientes sobre histeria.

Incluso, hay muchos pasajes de enfermedades de las mujeres que ni siquiera mencionan el útero, se tiende a dar poca información acerca de las mujeres afectadas o del proceso que sufren los síntomas y un factor muy importante es que en la ginecología de la época no existía el uso de *categorizaciones* que establecieran síndromes. No hay una utilización de diagnósticos ni nombres dados a trastornos. Una dificultad en la

⁹⁶ Hippocrates, *Diseases of Women*, Documento 8, punto 1-1.1. Ver también traducción al inglés en Dr. Llewellyn-Jones, 2013, citado por King, "Once upon a text. Hysteria from Hippocrates", *op. cit.*, p. 17. En estos textos las metáforas agrícolas como se puede observar, estaban muy presentes. La relación con el cuerpo era un espejo de las relaciones de los distintos componentes entre sí. La jerarquía Hombre-Naturaleza no existía.

⁹⁷ Helen King, "Once upon a text. Hysteria from Hippocrates", *op. cit.*, p. 43. También Pascal Quignard, "El sexo y el espanto", *Cuadernos de Litoral*, Edelp, 2000, p. 14. Las posiciones de pasividad/actividad eran centrales en los griegos y las mujeres ocupan un lugar similar al de los infantes y los esclavos, con derechos limitados y una expresión de su deseo conducido. Quien puede desear libremente es el hombre, adulto, mientras que a él no se le puede desear. Los ritos de pasaje del niño varón al de ciudadano reconocido y que ejerce sus derechos, son conducidos por los hombres libres. Pascal Quignard explica cómo se hacía pasar al niño del gineceo (opuesto de la polis), de la sexualidad pasiva a un devenir en un hombre activo, padre y ciudadano (un "erastés", amante activo, guerrero cazador). La palabra sodomía "eisphein" es traducida al latín como "inspirare". El de más edad es el inspirador y el más joven se le somete, de él recibe la cacería y la cultura, esto es, la guerra. El adulto era barbudo, el joven, lampiño que era sinónimo de pasivo. Los griegos ponían el falo "fascinus" a todos los orificios "spintrias". En el caso de los romanos, que no tuvieron gineceo, no tuvieron la oposición gineceo-polis. Los roles estaban muy claramente constituidos, sin intercambio. No era ciudadano quien ejercía la prostitución por su pasividad inherente, ni el hombre que gustaba de un rol pasivo podía ejercer la política a riesgo de ser castigado con la pena de muerte. Sin embargo, debe quedar claro que ni la cualidad de su carne que constituía su inferioridad con respecto al hombre ni la condición política de su útero tenían una incidencia en su capacidad de goce sexual.

⁹⁸ Cit. por Helen King, "Once upon a text. Hysteria from Hippocrates", *op. cit.*, p. 14. Se desconoce el nombre del Dr. Robb, ya que publicaba únicamente con su apellido.

traducción es que en la medicina clásica se le da un significado específico a las sensaciones⁹⁹.

King concluye que no hay posibilidades de encontrar textos hipocráticos que sirvan para demostrar la existencia de un paradigma de la histeria.

2.2. Más allá del *Corpus Hippocraticum*

En el mundo antiguo, los textos hipocráticos fueron seguidos a partir de Sorano de Éfeso¹⁰⁰ ya que él practicó la ginecología en Alejandría y luego en Roma. En su texto de *Ginecología* del año 100 d.C., habla de desórdenes del útero pero no hace mención a la histeria como entidad separada. Su tratado es más bien sobre la concepción, el nacimiento y el cuidado del neonato. En ese sentido, le da mucha importancia a la salud del útero y a la menstruación que sería sinónimo de la naturaleza de la carne de la mujer, esponjosa y húmeda¹⁰¹.

Celso, por su parte, que se dice a sí mismo seguidor de los médicos antiguos, especialmente de Hipócrates, dedica varios libros a la medicina pero es importante destacar que la afirmación de Veith acerca de su escritura sobre la histeria en este caso tampoco tiene ningún sustento. Por más que afirma que: “En Celso (Aulus Cornelius Celsus) se nota cómo sobrevivió la tradición Hipocrática....Celso no se refiere a la histeria bajo ese nombre pero la discute bajo el título de *On Diseases of the Womb*, de hecho, la describe como *la* enfermedad del útero. Considera que las mujeres están predispuestas a estas enfermedades y que el útero a su vez, por su proximidad con el estómago, afecta al resto del cuerpo. También la distingue de la epilepsia¹⁰²”.

En la edición de la Loeb Classical de 1935, no aparece ningún capítulo de las obras de Celso dedicado a las “enfermedades de las mujeres” y la histeria no es mencionada en ningún momento, ni en los libros de las descripciones de los síntomas ni en los de las curaciones¹⁰³. Pareciera que Veith se basa aquí también en informantes de fuentes secundarias.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 14-25.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰² Ilza Veith, *Hysteria, the History of a disease*, op. cit., pp. 20-21.

¹⁰³ Cornelius Aulus Celsus, *De Medicina*, (W. G. Spencer, trad.), vol. I, Loeb Classical Library Edition, Universidad de Chicago, 1938, <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Celsus/2*.html#1 >

Galeno tampoco saldrá incólume de estos asaltos. Un ejemplo contundente de transliteración es el mencionado por King en su texto *Galen and the widow. Towards a history of therapeutic masturbation in ancient gynaecology*¹⁰⁴. Se trata de la descripción del caso de una viuda en el tratado *On the Affected Places*, en el capítulo 5 del libro 6¹⁰⁵. En él, Galeno hace referencia a una narración que le llegó a través de una practicante de medicina. Su paciente sufría de una serie de síntomas causados por lo que consultante describía como propios del desplazamiento del útero hacia arriba. Galeno utiliza este caso para discutir la hipótesis del desplazamiento del útero del texto hipocrático y exponer más bien su idea de que lo que produce el malestar es un exceso de semen que no ha sido evacuado. Considera que algunas personas se ven afectadas más que otras por la retención de semen, el cual es más peligroso que la retención de sangre menstrual. “Puede presentarse muerte aparente, sofocación o contracciones¹⁰⁶”. Galeno creía que la menstruación no evacuada en la amenorrea o dismenorrea se convierte en tóxica y envenena¹⁰⁷.

En el texto se lee que a la paciente se le prescribe el “método usual”, que no se menciona cuál es, y que expulsa una gran cantidad de semen espeso después de sentir las sensaciones de dolor y placer asociados a las relaciones sexuales¹⁰⁸.

La deriva que este texto experimentó es narrada por King en su crítica al libro de Rachel P. Maines *The Technology of Orgasm*¹⁰⁹ en el que se asegura que Galeno describe en detalle la terapia recomendada a la paciente: “Galeno...describió a la histeria como una enfermedad uterina causada por falta de actividad sexual, a la que eran particularmente susceptibles las mujeres apasionadas. Este tema de la sexualidad femenina como patología reaparecería en varias formas en siglos subsiguientes. El describe en detalle una terapia de masaje genital que resultó en contracciones y la evacuación de un fluido desde la vagina, después de lo cual la paciente se alivió de sus síntomas. Su mención es literalmente la descripción clásica del masaje terapéutico para la histeria¹¹⁰”.

¹⁰⁴ Helen King, “Galen and the Widow. Towards a History of Therapeutic Masturbation in Ancient Gynaecology”. Las referencias a los textos de otros académicos que hace Helen King fueron corroboradas por mi persona, excepto la de Vern Bullough y la traducción del griego que ella misma hace o la referencia a otros traductores al griego.

¹⁰⁵ Helen King, “Galen and the Widow. Towards a History of Therapeutic Masturbation in Ancient Gynaecology”, p. 217.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 218. Lo escribe como “suffocations” y aunque no diga “of the uterus”, esta palabra, “suffocations” ha estado siendo usada por ella como “suffocations of the uterus”.

¹⁰⁷ Helen King, “Once upon a text. Hysteria from Hippocrates”, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁸ Helen King, “Galen and the Widow. Towards a History of Therapeutic Masturbation in Ancient Gynaecology”, pp. 217-226.

¹⁰⁹ Rachel P. Maines, *The Technology of Orgasm. “Hysteria” the Vibrator, and Women’s Sexual Satisfaction*, *op. cit.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 24, en el original: “Galen...described hysteria as a uterine disease caused by sexual deprivation, to which passionate women were particularly susceptible. This theme of female sexuality as pathology was to reappear in various forms in later centuries. He describes in detail a genital massage therapy, resulting in contractions and the

Maines usa esta referencia para apoyar su hipótesis de que la masturbación era usada por los médicos como tratamiento para aliviar los síntomas de la histeria y cita la traducción literal de Rudolph Siegel del latín al inglés. En realidad, la cita literal no es de Siegel sino de Ilza Veith que fue a su vez utilizada por Warren F. Knoff en su artículo *Four thousand years of hysteria* de 1971. Esta misma cita de Veith fue utilizada por dos filósofos, David B. Allison y Mark S. Roberts en su texto *On constructing the disorder of hysteria* de 1994, pero añaden además que la mujer afectada era una de las pacientes de Galeno: una viuda que era una histérica postmenopáusica¹¹¹. Vern Bullough en el libro del 2003 llamado *Masturbation: a historical overview*, llega al colmo de afirmar que “Galeno usó su dedos para masturbar a su clienta, lo que evidencia que Galeno veía la masturbación como cura¹¹²”.

No hay ninguna evidencia de que Galeno viera a esa mujer, según se puede leer en el texto original, lo que es reafirmado por las investigaciones de Helen King¹¹³. Para agravar aún más la cuestión, dice King, muchos investigadores han citado a Maine sin comprobar siquiera sus referencias, uno de ellos es Thomas W. Laqueur que en su libro *Solitary Sex* se basa en la traducción adaptada de Maines que procede según la autora, de Rudolph Siegel (Knoff-Veith). Laqueur añade que la paciente experimentó “retorcimientos (“twitching”) además del placer y el dolor que acompañan a las relaciones sexuales, esperma turbio y abundante después de lo cual se vio libre del mal que sentía¹¹⁴”.

Esta cadena que iniciaría con la cita de Ilza Veith, estaba desde el inicio malograda ya que King señala que Veith no se basa en el texto original de Galeno sino en la traducción francesa de Henri Cesbron de 1909 para su *Histoire critique de l'hystérie*, que a su vez fue realizada sobre la traducción hecha por Charles Daremberg¹¹⁵.

Uno de los textos casi ineludibles en los trabajos de los académicos sobre la sexualidad es la *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault.

release of a fluid from the vagina, after which the patient was relieved of her symptoms. His account is literally the classic description of massage therapy for hysteria”.

¹¹¹ Helen King, “Galen and the Widow. Towards a History of Therapeutic Masturbation in Ancient Gynaecology”, *op.cit.*, p. 219.

¹¹² *Ibid.*, p. 221.

¹¹³ *Ibid.*, p. 222.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 219.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 220.

En el tomo III, *La inquietud de sí*, en el apartado dedicado a Galeno y parafraseando el libro *De locis affectis*¹¹⁶, Foucault escribe:

Pero es sin duda la histeria la que representa mejor, (*del lado femenino, a las enfermedades provocadas por*)¹¹⁷ la tensión excesiva de los órganos sexuales. Galeno, en todo caso, describe de esa manera una afección en la que se niega a ver un desplazamiento de la matriz; las modificaciones que pudieron hacer pensar a algunos que el órgano demasiado seco busca (*hacia arriba del diafragma*) la humedad que le falta se deben, según él, ya sea a la retención del flujo menstrual, ya sea a la del esperma: el atascamiento de los vasos sanguíneos provocaría (*puede causar*) su ensanchamiento y por consiguiente su acortamiento; se operaría así una tracción sobre la matriz; pero no es este proceso en sí mismo el que provocaría el conjunto de los demás síntomas; (*los cuales pueden derivarse*) derivarían todos de la retención de los humores que se produce, ya sea cuando la regla queda suspendida, ya sea cuando la mujer interrumpe sus relaciones sexuales: de donde la histeria que puede verificarse (*que se puede observar*) en las mujeres viudas¹¹⁸.

Si bien Foucault se preocupa por citar a Galeno directamente, utiliza la traducción de Karl Gottlob Kühn del griego al latín de las *Obras completas* de Galeno¹¹⁹, las realizadas al francés por Charles Daremberg y la del texto *De usu partium* al inglés de M. T. May. La traducción de Daremberg ha sido muy cuestionada y May utilizó a su vez la edición de G. Helmreich¹²⁰ del texto griego. De suyo, la traducción de Galeno es muy compleja porque escribió en griego helenístico y a pesar de que como plantea Pascual Espinosa, “Galeno utiliza las palabras técnicas y científicas que Aristóteles

¹¹⁶ Cit. por Michel Foucault y traducido al castellano por Tomás Segovia como “De los lugares afectados”. Galeno, de los lugares afectados, vi, 5. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*, Madrid, Siglo XXI, 1987, p. 108.

¹¹⁷ El texto en itálicas entre paréntesis, son las palabras añadidas en la traducción española realizada por Tomás Segovia del texto de Michel Foucault para editorial siglo XXI (1987), con respecto a la traducción al inglés, ésta fue realizada por Robert Hurley para Pantheon Books. Michel Foucault, *History of the Sexuality III. The Care of the Self*. Nueva York, Pantheon Books, 1986.

¹¹⁸ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*, op. cit., 108.

¹¹⁹ Karl Gottlob Kühn, *Claudii Galeni. Opera Omnia*, Lipsiae, 1821.

¹²⁰ Georg Helmreich, *De usu partium*, libri XVII, Leipzig, Teubner, 1907-9, 2 vols. Cit. en “Catalogue: Translations of Earlier Sources”, *Islamic Medical Manuscripts at the National Library of Medicine*, National Library of Medicine, Bethesda, < <http://www.nlm.nih.gov/hmd/arabic/galen.html> > . Valga mencionar que la Biblioteca Nacional de Medicina de los Estados Unidos de América tiene este sitio web abierto a investigadores, con un catálogo razonado de medicina y ciencia medievales, y contiene imágenes de manuscritos árabes y persas, además de imágenes.

impone en su obra”...”en muchos casos adquiere un valor totalmente nuevo y un sentido especial¹²¹”.

A esto hay que añadirle la investigación de Emilie Savage-Smith y que se publica en el Catálogo de la National Library of Medicine de los Estados Unidos de América. Savage- Smith nos hace saber que la obra fundamental de Galeno, *De usu partium* “estaba escrita en diecisiete libros que fueron traducidos al árabe de un texto sirio que se perdió, por Hubaysh y que fuera preparado por su tío, Hunayn, médico y traductor¹²²”. Es importante destacar que solamente de la obra de Galeno, “Hunayn realizó noventa y cinco versiones en Sirio y treinta y cuatro en árabe¹²³”.

Debajo de todas estas capas superpuestas, lo que queda oculto a nivel discursivo, es el papel de las mujeres que practicaron la medicina. Al poner a Galeno en un lugar relevante, se establece que el médico varón es quien diagnostica, interviene y cura y la mujer médica que es consultada, resulta no sólo opacada, sino que le es escamoteada su práctica. Así, el hecho de que hubiera mujeres practicantes en la Antigüedad, es una verdad que se esfuma. Por ejemplo, en algunas narraciones hasta se omite la presencia de esa practicante de la medicina en el caso arriba mencionado, que fue a quien la paciente en primer lugar consultó¹²⁴. De esta manera, dice King, el caso se convierte en “a story about men in contact with the female body¹²⁵”.

¹²¹ Pascual Espinosa, “La τεχνη ιατρικη de Galeno: problemática de una traducción al idioma moderno”, *El científico español ante su historia: la ciencia en España entre 1750-1850*, I Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias, 1980, p. 562. Con respecto a los textos hipocráticos sucede lo mismo. A pesar de la reconocida rigurosidad de Daremberg, éste se basó en la traducción de Littré de los textos hipocráticos, en José L. Fresquet, “Charles Victor Daremberg (1817-1872)”, Instituto de Historia de la Medicina y de la Ciencia (Universitat de València-CSIC), 2009, en <<http://www.historiadelamedicina.org/daremberg.html>>. Por otro lado, como era de esperar, la traducción inglesa de Rudolph Siegel ha sembrado dudas: Rudolph E. Siegel, “Galen on psychology, psychopathology, and function and diseases of the nervous system”, *Book Review*, Basilea, S. Karger, 1973, pp. xii, 310, en *Medical History*, Vol. 19, núm. 1, enero 1975, pp. 99 – 100. Espinosa (1980) fue uno de los que consideró que debía realizarse un lexicum galenicum y apresurar la edición crítica de sus obras del proyecto del Corpus Medicorum Graecorum. Los avances del proyecto Corpus medicorum graecorum/latinorum de la Akademie der Wissenschaften, pueden revisarse en el sitio: <<http://cmg.bbaw.de/sitemap>>

¹²² Esta versión final árabe fue la que tuvo una gran influencia en la literatura médica islámica desde Persia a España desde el siglo IX hasta el XVII.

¹²³ Emilie Savage-Smith, “Catalogue: Translations of Earlier Sources”, *Islamic Medical Manuscripts at the National Library of Medicine*, National Library of Medicine, Bethesda, <<http://www.nlm.nih.gov/hmd/arabic/galen.html>>

¹²⁴ Helen King, “Galen and the Widow. Towards a History of Therapeutic Masturbation in Ancient Gynaecology”, *op.cit.*, p. 221.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 222.

2.3. *Lo que viento se llevó. El pasaje de los textos antiguos a Occidente*

Si bien en Occidente dominó una medicina más pragmática, los aforismos continuaron circulando así como la terapia recomendada en los textos hipocráticos.

La categoría de *hysteriké pnix* apareció según King¹²⁶, en colecciones de textos anónimos desde el siglo VIII al XII D.C.¹²⁷ y las traducciones de Galeno del árabe al latín aparecieron en el siglo XI¹²⁸.

Sabemos que el proceso de traducción del árabe al latín tardó prácticamente siete siglos. Las obras griegas pasaron al mundo árabe y desde el siglo VIII hasta el siglo XIV D.C. pasaron al latín las seleccionadas.

Ni Sorano ni Areteo fueron traducidos al árabe. Como la ginecología de Sorano no fue traducida, el ataque de Sorano al movimiento del útero no fue conocido. La *Ginecología* de Sorano (s. I-II D.C.) fue traducida parcialmente del Griego al latín en el siglo VI y fue conocida como trabajo de su traductor. Se conoce otra traducción al griego que circuló en tiempos bizantinos. Consistía en un tratado sobre enfermedades de las mujeres donde habla de “condiciones acordes a su naturaleza”, como el dar a luz y producir leche, y “condiciones contrarias a la naturaleza”, como las enfermedades específicas de ella¹²⁹. Sorano consideraba que la piel del útero era igual a la de los hombres (¿una parte masculina en la mujer? ¿Sería este un signo de cuán incapaces eran los hombres de darle importancia a la mujer en algún punto?)

En el siglo XV, Muscio tradujo la *Gynaecology* de Sorano al latín¹³⁰. Este texto circuló en Occidente hasta el siglo XVI, fecha en que se pierde y se recupera hasta el siglo XIX. En el siglo XVI también se publicaron tres ediciones de un compendio de textos ginecológicos del corpus Hipocrático y del texto de Hipócrates sobre las enfermedades de las mujeres.

En 1525, Marco Fabio Calvi publicó una traducción al latín de las obras de Hipócrates donde se encuentra el texto de las enfermedades de las mujeres completo. En la Edad

¹²⁶ Helen King, “Once upon a text. Hysteria from Hippocrates”, *op. cit.*, 1993, p. 54.

¹²⁷ las cuales según Maravillas Aguiar, eran traducciones literales por lo tanto ininteligibles, realizadas por los árabes; algunos textos que eran compatibles con el cristianismo como los de Aristóteles, fueron traducidos a partir del siglo tercero. M. Aguiar Aguiar, “Los árabes y el pensamiento griego: las traducciones del siglo VIII en Bagdad”. *Ciencia y cultura en la Edad Media*, Fundación Canaria Orotava de historia de la ciencia, Actas VIII y X, 2003, pp. 212-122.

¹²⁸ Helen King, “Once upon a text. Hysteria from Hippocrates”, *op. cit.* Según el “Catalogue: Translations of Earlier Sources”, *Islamic Medical Manuscripts at the National Library of Medicine*, National Library of Medicine, Bethesda, < <http://www.nlm.nih.gov/hmd/arabic/galen.html> >, sólo existen cuatro copias de la traducción al árabe y están en el Palacio del Escorial en España, en la Biblioteca Nacional de Francia en París en Manchester una copia del siglo XVII en la Biblioteca John Rylands y en el Museo de Irak en Bagdad, una del siglo XVI.

¹²⁹ Helen King, *Midwifery, Obstetrician and the Rise of Gynaecology*, Aldershot, Ashgate, 2007, p.14.

¹³⁰ Que luego fuera traducida al griego, para del griego, ser nuevamente traducida al latín.

Media sólo se conocieron unos capítulos de él. A Hipócrates se le conocía por los aforismos pero no como ginecólogo a pesar de que fue también obstetra, usó drogas y realizó intervenciones quirúrgicas¹³¹.

King¹³² señala que Avicena incluyó discusiones sobre el *hysteriké pnix* en su canon del siglo XII y finalmente, Hipócrates entró a través de la lectura de Galeno en el siglo XVI de quien se conoció entonces su teoría sobre el exceso de simiente en su relación a las enfermedades la cual es coherente con su ética del uso de los placeres¹³³. El exceso de simiente es dañino para la salud, por lo que es necesaria su expulsión¹³⁴. Es el exceso de semilla lo que enferma, no la ausencia de semilla de una mujer en su útero y por eso es dañina la retención de la menstruación¹³⁵. A la vez, En *On the affected places*, cuando el semen se retiene, Galeno dice que puede haber muchos síntomas como *hysteriké pnix*, contracciones y hasta un estado de muerte aparente hasta sofoco¹³⁶.

Galeno en su tratado *Medical definitions* atribuye un deseo fisiológico de la simiente masculina en la mujer. Sería una mujer la que le expresó que cuando no tomaba la semilla, sentía su útero contraerse¹³⁷. Así, Galeno establece una diferencia entre hombres y mujeres ya no en cuanto a la cualidad de la carne, sino en cuanto a la calidad de la simiente: la semilla de una mujer es menos espesa y más fría que la del hombre y su participación en la formación del nuevo ser es menor.

Foucault señala la presencia de una ambivalencia en el pensamiento de Galeno acerca de la fisiología de la sexualidad que no es privativa de él mismo sino que se encuentra en los textos médicos de los siglos I y II D.C.

Por un lado, el sexo contiene la simiente, que es “una sustancia preciosa (que) recoge lo más potente que hay en la vida, lo transmite, permite escapar a la muerte. La

¹³¹ Helen King, *Midwifery, Obstetrician and the Rise of Gynaecology*, Aldershot, Ashgate, 2007, *op. cit.*, pp.19-20.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Se puede anotar aquí el trabajo de Brooke Holmes, expuesto en su libro *The Symptom and the Subject: The Emergence of the Physical Body in Ancient Greece*. Según la autora, los temas que preocupaban a los griegos eran de dos tipos, lo visto y lo sentido. El cuerpo físico, llamado soma tuvo su razón de ser a partir del síntoma. El soma emergió en los siglos IV y V a. C. a partir de los cambios en la interpretación de los síntomas médicos apegados a las analogías de la ética filosófica temprana. El cuerpo físico se hace visible y las historias de sufrimiento humano caminan al lado de las ideas de la naturaleza humana. Habría una nueva forma de sujeto ético. Brooke Holmes, *The Symptom and the Subject: The Emergence of the Physical Body in Ancient Greece*, Oxford, Princeton University Press, 201, p. 2. El síntoma requería interpretación y esta fue la transición entre la interpretación de que lo que ocurría provenía de fuerzas divinas y la idea de la Naturaleza con sus propias fuerzas. Lo físico visto como soma condujo al cuidado del cuerpo y a una ética centrada en el cuidado de sí.

¹³⁴ En Galeno, *Medical definitions*, traducción de Fleming, citado por H. King, “Galen and the Widow. Towards a History of Therapeutic Masturbation in Ancient Gynaecology”, *op. cit.*, p. 218.

¹³⁵ Monica. H. Green, *Making women's medicine masculine: the rise of male authority in pre-modern gynaecology*, Oxford University Press, 2008, cit. por Helen King, *op. cit.*, p. 28.

¹³⁶ Helen King, “Galen and the Widow. Towards a History of Therapeutic Masturbation in Ancient Gynaecology”, *op. cit.*

¹³⁷ Helen King, “Once upon a text. Hysteria from Hippocrates”, *op. cit.*, p. 5.

preeminencia del macho consiste en ser el animal espermático por excelencia, ya que es “donde encuentra toda su fuerza y su más alta perfección” y valoriza la relación sexual como “cosa de la naturaleza¹³⁸”, escribe Foucault.

Pero por otra parte, la vida sexual es de una delicadeza y fragilidad tan grandes que es susceptible de ser afectada por múltiples factores, desde el clima hasta los alimentos y puede llevar a todo tipos de enfermedades a las que Galeno dedica sus escritos y su tratado, en el que propone una ética del uso de las aphrodisia (uso de los placeres) que lleve a la moderación para evitar la enfermedad. Los peligros de la actividad sexual están connotados por él en el tratado *De la utilidad de las partes*. Galeno insiste en la necesidad de determinar el momento oportuno del uso de los placeres sexuales, ya que de otra manera se pueden producir las enfermedades convulsivas por un resecamiento progresivo y una tensión cada vez mayor de los nervios¹³⁹.

Las mujeres también resultan afectadas por la sexualidad, pero la explicación que da Galeno relativa a la enfermedad que se concebía como histeriké pnix no sería por el desplazamiento de la matriz según la línea de los textos hipocráticos, sino por la retención de los humores que se produce por la suspensión de la menstruación o de las relaciones sexuales.

Este “uso de los placeres” llamado aphrodisia¹⁴⁰ en los griegos, dice Foucault, abarcó “...cuatro grandes ejes de la experiencia: la relación con el cuerpo, la relación con la esposa, la relación con los muchachos y la relación con la verdad¹⁴¹. Esta ética es hecha por hombres y es para hombres ya que la división social entre hombres y mujeres no permitía a las mujeres acceder a esta conciencia de sí¹⁴². En la lectura que hace Foucault de Sorano, este punto medio de la ética del uso de los placeres no es tan sencillo de prescribir para las mujeres por su lugar predestinado “social y fisiológicamente” para “el matrimonio y la procreación¹⁴³”.

Mark S. Micale en su libro *Approaching Hysteria: Disease and its Interpretations*¹⁴⁴, señala que los autores greco romanos revelan una gran variedad interna, sin unidad ni continuidad en los textos ni en las posiciones que detentan. Helen King concuerda con

¹³⁸ Michel Foucault, “Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí”, *op. cit.*, p. 105.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴⁰ Michel Foucault define los aphrodisia como actos, gestos, contactos, que buscan cierta forma de placer. Michel Foucault, *op. cit.*, p.39.

¹⁴¹ Michel Foucault, *El poder psiquiátrico*. Curso en el Collège de France, 1973-1974, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 33.

¹⁴² *Ibid.*, p. 46.

¹⁴³ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁴⁴ Mark S. Micale, *Approaching Hysteria: Disease and its Interpretations*. New Jersey, Princeton University Press, 1995.

Micale en el sentido de que en los escritos greco romanos no hay diferencias fundamentales en las concepciones acerca del útero y su funcionamiento, pero que hay diferencias en la perspectiva de las enfermedades y en las curas.

El concepto de la diferencia de la carne y de la semilla de la mujer y del desplazamiento del útero permanecerán a pesar de que ya Herófilo de Calcedonia (335-280 A.C.) de la Escuela médica de Alejandría, había identificado las trompas de Falopio, los ovarios y los ligamentos que atan al útero a la cavidad abdominal, lo que implicaba aceptar que el útero no se desplazaba¹⁴⁵ y que traía como consecuencia el abandono de la hipótesis del *hysteriké pnix*.

Sin embargo, este descubrimiento fue pasado por alto, no tuvo resonancia, a pesar de que el mismo Galeno retomara los textos de Herófilo mucho tiempo después. Esto se comprende si se toma en cuenta que Galeno no realizó un trabajo dedicado al cuerpo femenino propiamente.

Arateo de Capadocia (siglo I D.C.) conoció de la red membranosa que mantiene al útero en su lugar y a pesar de ello su descripción del *hysteriké pnix* (suffocation of the uterus), permitió continuar con la idea del desplazamiento uterino hasta el punto de atribuirle a Platón la idea de que el útero es "...una cosa viviente dentro de una cosa viviente"¹⁴⁶.

En el texto llamado *Timeo* o "*de la Naturaleza*", Platón estableció una relación entre una cierta "naturaleza de la mujer" y la posibilidad de que no cumpliéndose esa naturaleza, la mujer enferme. En conversación con Sócrates, Critias y Hermócrates, Timeo, que sabe de astronomía, será el encargado de explicar la creación del mundo y la naturaleza del hombre y la mujer. Las mujeres son la reencarnación de los hombres cobardes y de vida "injusta" (es un doble del hombre que surge de sus debilidades y así nace la posibilidad de la cópula a partir de un animal animado que habita a ambos, desobediente el del hombre y dominante por su condición de externalidad y en las mujeres, este animal es el útero y desea la procreación. Si no es fertilizado, se torna furioso y camina errante por todo el cuerpo...."..."obstruye los conductos de aire sin dejar respirar-- les ocasiona, por la misma razón, las peores carencias y les provoca variadas enfermedades..."¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Helen King, "Once upon a text. Hysteria from Hippocrates", *op. cit.*, p. 36.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 26-27. De Arateo 2, 11 CMG 2, 32.28-33.1. Valga señalar aquí la incorrecta traducción del *Timeo* de Platón en donde se atribuye a Platón la afirmación de que el útero es un animal dentro de un animal, frase que ha sido traída y llevada en los ambientes académicos y políticos. Es muy importante eso sí, esta concepción del cuerpo femenino como una cosa viviente.

¹⁴⁷ Platón, *Obras completas*, 1872, tomo 6, tr. Patricio de Azcárate, <<http://www.filosofia.org/cla/pla/azf06131.htm>>

Conclusión: La histeria, la ficción intemporal

La crítica a la ausencia de la consideración histórica en la lectura de los conceptos y el modo de vida de los antiguos, que proviene tanto de los estudios clásicos como de los estudiosos de la historia conceptual, es totalmente válida. En su artículo *The Greeks, Eroticism and Ourselves*, Hardy¹⁴⁸ concuerda con Helen King y Ann Hanson en el hecho de que tendemos a juzgar las experiencias de otras culturas de acuerdo a nuestros propios significados sin considerar que en las diferentes culturas las representaciones revelan los significados eróticos, y al mismo tiempo, estructuran las experiencias vitales, lo que reviste de complejidad cualquier acercamiento.

La historia de la histeria que se ha escrito ha echado mano de los escritos de la Antigüedad sin particularizar estas diferencias histórico culturales, histórico conceptuales e histórico lingüísticas. Se ha partido de que la histeria tal como fue inventada por Charcot correspondía al variopinto listado sintomático relatado por los papiros egipcios que eran atribuidos al desplazamiento del útero. Se formó una unidad con ellos y se los ubicó en una categoría decimonónica, así como se hizo con los textos hipocráticos. La unidad del cuerpo y la unidad de la Medicina, son categorías de la Modernidad.

Que las y los historiadores del siglo XIX relataran lo que quisieron ver o leer en los documentos que encontraban es algo que ya Hayden White ha explicitado en su libro *Metahistoria. La imaginación histórica en el siglo XIX*¹⁴⁹. En esta obra, el autor realiza un análisis de los métodos formales de abordaje de la historia por parte de los historiadores del siglo XIX y demuestra que en realidad la historia es una narrativa que no se diferencia de la ficción y que debe sus planteamientos a los deseos del autor. La historia del siglo XIX es del orden del arte y la poética, no de los hechos objetivos ni de la ciencia: "...es una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen de estructuras y procesos pasados con el fin de explicar lo que fueron representándolos¹⁵⁰".

Afortunadamente, la discusión acerca de la Grecia antigua, sus costumbres y organización es ahora posible gracias a la gran producción de traducciones e investigación de los académicos de los estudios clásicos, que se han dado a la tarea de

¹⁴⁸ Simon Hardy, *The Greeks, Eroticism and Ourselves*, *Sexualities*, vol. 7, núm. 2, pp. 201-216.

¹⁴⁹ Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en el siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1998.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

establecer esos textos que permite a los equipos interdisciplinarios un abordaje pertinente e implicará una revisión extensa del edificio conceptual de muchas disciplinas.

Aunado a esta problemática de los métodos históricos de investigación del siglo XIX, se da el problema de traducciones sucesivas de los textos de la Antigüedad, del griego al latín, del latín al griego, al inglés, al castellano, al francés y de los escasos recursos con que contaban los traductores, amén de que se tradujeron fragmentos de obras. Hemos visto con King¹⁵¹ que los textos antiguos utilizados para justificar esa existencia de la histeria han sido unos pocos que han dado como resultado una lectura no solamente parcial, sino plagada de malas traducciones e interpretaciones. La ruta de esos textos hacia el mundo Occidental es una larga trayectoria de pérdidas.

King llega a la conclusión de que, sin un referente empírico (que proviniera de los estudios anatómicos y la experiencia clínica), en la historia de la histeria en la Antigüedad“ estamos ante la presencia de unos textos que hablan entre ellos y discuten a partir de las briznas que provienen de esos textos hipocráticos” que además, no establecieron ninguna entidad médica, ninguna entidad nosológica¹⁵²”.

Así, debemos concluir que ni la histeria fue temática en la medicina de la Antigüedad ni existió ninguna asociación entre ésta, la sexualidad femenina y los trastornos emocionales como plantearon Ilza Veith y sus seguidores¹⁵³. La preocupación de la Medicina Antigua no era la “mente” o la “salud mental” de las mujeres, sino los trastornos y malestares que producía el útero en sus desplazamientos y curar las enfermedades que eran enviadas por los dioses, razón por la que había que congraciarse con ellos. La medicina racional, como la que representaba Hipócrates de Cos si bien no concebía que los dioses enviaban las enfermedades, tampoco constituyó una unidad.

No es una casualidad que el punto de partida elegido para asegurar que la histeria tenía ya una presencia en la Antigüedad ha sido el útero. Esta referencia al cuerpo como algo perteneciente a lo objetivo, al mundo de la naturaleza en la Modernidad, ha devenido en la naturalización de la histeria, de la relación histeria = feminidad y de la feminidad misma.

Frente al vacío histórico, la relación de la histeria con la feminidad ha requerido del recurso a esa naturalización que la sostenga en algún punto como incuestionable y esta

¹⁵¹ Helen King, “Once upon a text. Hysteria from Hippocrates”, *op. cit.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 64.

¹⁵³ Veith, *Hysteria, the History of a disease*, *op. cit.*

referencia es el útero, que por su permanencia dentro del conjunto de significantes de la generación, jugó un importantísimo papel en la Antigüedad y lo jugaría en la construcción del saber/poder en el Renacimiento y en la Modernidad. Debe tenerse en cuenta sin embargo, ese sesgo que se puede leer de un útero en la Antigüedad que es una parte que aunque se encuentre dentro del cuerpo de la mujer, pareciera cobrar vida por sí mismo, es independiente de él, anda por allí presionando otras partes por su propio fuero o en algunas interpretaciones, como obra de los dioses malignos. Si bien interviene en la generación como recipiente, el útero aparece como un ente intermedio, entre el cuerpo del hombre y el nuevo ser, que alojará la simiente masculina, que es donde verdaderamente tiene lugar la generación.

Ni siquiera podemos decir que es un órgano. El carácter de animalidad que dibuja Platón y su deseo de procrear, nos transmiten la imagen del útero como un ente desarticulado del cuerpo de la mujer, ubicando por tanto la procreación en un espacio fuera, fuera del cuerpo masculino desde el momento en que expulsa el semen y fuera del cuerpo femenino en tanto el útero sigue una lógica de vida propia. Si bien el útero puede incidir en ese cuerpo de la mujer creando malestar, lo hace desde un lugar externo. En este sentido, cualquier relación de subjetividad femenina con el útero, como se pretende hacer en la relación útero = histeria resulta absurda. Por esto, la frase de King es contundente: “La histeria es una invención tardía¹⁵⁴”.

¹⁵⁴ King, “Once upon a text. Hysteria from Hippocrates”, *op. cit.*, pág. 28. Jackie Pigeau, en su texto “Folie et cure de la folie chez les médecins de l’antiquité gréco-romaine. La manie”, estudió el corpus Hipocrático para hacer una arqueología de la manía y encontró también allí esta tendencia a atribuir a los textos antiguos las nociones actuales. J. Pigeaud, “Folie et cure de la folie chez les médecins de l’antiquité gréco-romaine. La manie”, *Les Belles Lettres*, 112, 1987.

CAPITULO II

¿ERA LA BRUJA LA SANTA ILUMINADA DEL MEDIOEVO O LA HISTÉRICA RENACENTISTA?

1. El cuerpo femenino en el Cristianismo Occidental: entre la santidad y la brujería

1.1. Un nuevo discurso sobre la sexualidad

Jacques Le Goff¹⁵⁵ ubica el pasaje del mundo antiguo a la cristiandad medieval entre los siglos V a VII D.C. Se puede decir que con el Cristianismo hay un nuevo discurso sobre la sexualidad ya en la Edad Media, pero la represión y la obligatoriedad a la renuncia de la carne no sería una marca suya propia sino que se habría introducido desde el Imperio Romano al interior del paganismo y de hecho, en las Meditaciones de Marco Aurelio se encuentra esta referencia al dominio de sí mismo, en los últimos años del siglo II D.C. En él hay un desprecio de la sexualidad y un puritanismo de la virilidad característico del Alto Imperio Romano de los siglos I y II D.C., que han sido señalados por Foucault y Paul Veyne¹⁵⁶.

Una de las cuestiones dignas de estudio y profundización es la influencia que tuvo en la traducción y la lectura de los textos de Galeno la filiación religiosa de Hunayn¹⁵⁷, a quien mencionábamos anteriormente como el responsable junto con su sobrino Hubaysh de realizar las traducciones al árabe de dichos trabajos. Hunayn pertenecía al cristianismo nestoriano que fue una de las partes involucradas en la discusión teológica del siglo IV sobre la naturaleza de Cristo, y que marcará también la disputa por la virginidad de María¹⁵⁸. Mientras el nestorianismo planteaba la dimensión doble de la naturaleza de Cristo, la humana y la divina, en que Cristo sería Dios y hombre formado por dos personas distintas, Cirilo de Alejandría, posteriormente proclamado santo de la

¹⁵⁵ Jacques Le Goff, *Una edad media en imágenes*, Barcelona, Paidós, 2009.

¹⁵⁶ Jacques Le Goff y Nicolas Truong.: *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 43-45.

¹⁵⁷ 873-877 D.C.

¹⁵⁸ Ángel Santos, Víctor Martín y Agustín Fliche, *Historia de la Iglesia. Iglesias orientales separadas*, vol. 30, Valencia, Edicep, 1978.



3. *Theotokos* (la Virgen como "madre de Dios", entronizada y ella misma trono de Cristo) con ángeles y los santos Jorge y Teodoro, c. 600 D.C. Icono bizantino a la encáustica, 68.5 x 49.7 cm.
Monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí, Egipto.

Iglesia, sostenía la unidad divina y humana por el milagro de la Encarnación. La virginidad de María, llamada *Theotokos*, la haría madre de Dios mientras que para el nestorianismo María era *Christotokos*, madre de Cristo-Jesús, un humano sometido a la mortalidad. Finalmente, el concilio de Éfeso del año 431 estaría del lado de Cirilo y desterraría del Imperio romano a los nestorianos al acusarlos de herejía¹⁵⁹. En este Concilio se concede el título a María de *Madre de Dios*. Por una parte el nestorianismo introduce una división de lo “espiritual”, lo “divino” y lo humano. Por otra parte, la Iglesia se nutre de esta posición para establecer su contrapunto y en ambos casos, el punto de discordia es la mujer. Veremos más adelante las consecuencias que tuvo la partición de la figura de la mujer propuesta por el concilio de Éfeso. La idea de la encarnación escamotea la sexualidad de las mujeres para reconducir el cuerpo femenino hacia la maternidad y al sacrificio por el hijo que se constituyen ahora en el ideal dando lugar a la proliferación de los íconos de la virgen madre y sabemos que todo ideal se erige sobre la imperfección. Es importante señalar además que el ícono requiere teológicamente del concepto de la Encarnación, ya que un ícono es la unión hipostática de la naturaleza humana y la divina, es el logos encarnado.

Jerónimo, Agustín y Tomás de Aquino le dieron una continuidad a esa idea de la imperfección del cuerpo de la mujer a la que añadieron las virtudes de la virginidad, la castidad y la sumisión, características que se observan precisamente en la exaltación de la figura femenina en la Virgen María. Si toda mujer es inferior, la santidad de la Virgen y su castidad, sin embargo la colocan en un lugar sublime y la carne puede gozar de la presencia de los estigmas y la flagelación, como signos de imitación de Cristo.

Silvia Federici en su libro *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, plantea que si bien para Foucault la dimensión disciplinaria de la sexualidad se operará hasta el siglo XVIII, ya en el siglo IV D.C. puede encontrarse su huella, en la medida en que desde esa época se volvió tema de confesión y de vergüenza¹⁶⁰.

Le Goff, en su libro *Una Edad Media en imágenes*, muestra que a partir del siglo XI Adán y Eva son representados en el momento de la expulsión del paraíso terrenal por

¹⁵⁹ Enrique Denzinger, “Anatematismos o capítulos de Cirilo (contra Nestorio)”, *El magisterio de la iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la iglesia en materia de fe y costumbres*. D- 113 a D-125 sqq, Barcelona, Editorial Herder, 1963. Traducido del latín por Daniel Ruiz Bueno. Henrico Denzinger, *Enchiridion symbolorum*, Friburgi Brisgoviae, Barcelona, Editorial Herder, 1911, en: Open Library, <<https://archive.org/stream/enchiridionsymbo00denz#page/n87/mode/2up>>

¹⁶⁰ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid, Traficantes de sueños, 2010, p. 63.

comer de la manzana de la sabiduría y en el siglo XIII aparecen en las imágenes como pecadores, cómplices y transgresores. La Iglesia pasa de considerar el pecado original como pecado por el saber al pecado como pecado sexual y esto coincide con el momento en que se instituye el examen de conciencia¹⁶¹. El pecado original que carga la humanidad, se torna en pecado sexual.

Esta torsión del discurso sobre la sexualidad se concretará en los contenidos de los manuales de los confesores a partir de la reforma gregoriana del siglo XII, donde aparecen enumerados y especificados los pecados de la carne asociados a las penitencias tal y como deben ser preguntados por el confesor, lo cual lo convierte ya desde esa época en un vigilante de la sexualidad de los fieles¹⁶².

El matrimonio cristiano, que data del siglo XIII, no solamente es un intento por frenar la concupiscencia, sino de regular las prácticas sexuales con fines de procreación y censurar las manifestaciones de ardor en la cópula, la que debe ser realizada sólo con fines de procreación. Se dispuso que el marido sería dueño del cuerpo de la mujer, se prohibió la contracepción y la sodomía a pesar de que la Iglesia toleró la homosexualidad hasta el siglo XVI en que recayó sobre ella la prohibición total. “En la Edad Media el cuerpo es el lugar de una paradoja. De un lado, el cristianismo no cesa de reprimirlo. Del otro, se glorifica, en particular a través del cuerpo sufriente de Cristo sacrificado en la Iglesia, cuerpo místico de Cristo¹⁶³”.

Más que paradoja, la idea del cuerpo pasa a una dimensión en que la sexualidad y la muerte, se subliman. Represión en un costado, con la repugnancia hacia los líquidos corporales, concretamente, el esperma y la sangre, sublimación por otro: el cuerpo no es materia separada del alma sino que la comparecencia del alma lo santifica, lo despoja de sus propiedades de corrupción, de allí su presencia extrema en los rituales de la abstinencia y el ayuno, cuaresma y carnaval.

La Edad Media “descubrió la sangre” en la podredumbre de la lepra y la peste negra y en el derramamiento de sangre de las Cruzadas¹⁶⁴ y a la vez la sangre derramada, es la sangre de Cristo que se celebra en la Eucaristía. A este enardecimiento de la sangre de Cristo, le corresponde la repugnancia de la menstruación, uno de los signos de la

¹⁶¹ Jacques Le Goff, *Una Edad media en imágenes*, op. cit., p. 76.

¹⁶² Jacques Le Goff y Nicolas Truong, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, op. cit., p. 41. Mantener relaciones sexuales durante los días santos, durante la menstruación y antes del parto era sancionado con siete días de ayuno. Beber el esperma del marido, considerada una práctica diabólica constituía siete años de penitencia para la mujer, por ejemplo.

¹⁶³ Jacques Le Goff y Nicolas Truong, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, op.cit., 33.

¹⁶⁴ *Ibid.*

inferioridad de las mujeres. “La sexualidad es la cumbre de la depreciación corporal asociada a la sangre¹⁶⁵”. El semen es también una mancha que queda oculta si no se derrama en vano, como es el caso de la sangre, lo que establece una economía de los líquidos del cuerpo. Las lágrimas tienen un estatuto importante porque se inscriben en la renuncia a la carne. Llorar hace evacuar el líquido del cuerpo y evita su uso pecaminoso en la sexualidad¹⁶⁶.

El cuerpo se degrada para exaltarlo, por eso se espiritualiza el amor conyugal, que es amor a Dios y si bien hay una exigencia de la renuncia a los placeres de la carne, el cuerpo puede gozar de otra manera. Se prohíben los goces antiguos incluido el deporte, las termas, el teatro, la risa y el trabajo manual es menospreciado pero las metáforas usadas son corporales pero encumbradas: el cuerpo de Cristo, Cristo como la cabeza de la Iglesia...Se impone un sistema de signos corporales que conforman el cuerpo de la santidad que puede culminar con el éxtasis.

“Se trata de reconstruir la estructura de la persona humana actuando directamente sobre el cuerpo¹⁶⁷”.

1.2. *Mujer y sublimación de la carne*

En el artículo *The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages* Caroline Walker Bynum¹⁶⁸ se muestra en contra de la idea de pensar que hay un rechazo del cuerpo de la mujer en los significados medievales¹⁶⁹.

Para ella, el partir de los conceptos de la Modernidad sobre la sexualidad y la división sexual ha impedido ver que las imágenes medievales del cuerpo tienen poco que ver con la sexualidad y más con la fertilidad y la corrupción¹⁷⁰. La disciplina y la tortura del

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Caroline Walker Bynum, “*The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages*”, en Feher, M. *Fragments for a History of the Human Body*. NY, Urzone, 1989.

¹⁶⁹ La autora se refiere a sus estudios de la Alta Edad Media (entre 1200 y 1500).

¹⁷⁰ Caroline Walker Bynum utiliza un concepto de sexualidad que remite solamente a la división sexual y la genitalidad. Sin embargo, si partimos de la sexualidad en un sentido más amplio que involucra la experiencia subjetiva, tendremos que aceptar que sí hay un rechazo de la mujer en los significados medievales.). Para Michel Foucault, la sexualidad es un dispositivo histórico y un “...juego de efectos producidos en los cuerpos, conductas y relaciones sociales por un cierto despliegue de una “tecnología política compleja”. Michel Foucault: *Historia de la Sexualidad. La voluntad de saber*. México, Siglo XXI, 1977, p.129. Es la interpretación cultural de las zonas erógenas del cuerpo humano y sus capacidades. Como afirma Jeffrey Henderson: “Que los dos mismos sexos estén en cada sociedad es materia de biología. La sexualidad es un complejo de reacciones, interpretaciones, definiciones, prohibiciones, y normas que son creadas y mantenidas por una cultura dada en respuesta al hecho de los dos sexos biológicos.(...) las normas, las prácticas, aún las definiciones de qué cuenta como actividad sexual han variado

cuerpo lo realzan, porque es el acceso a la divinidad, aún la llamada espiritualidad femenina radica notoriamente en el cuerpo y la feminidad aparece asociada a la carne, que a su vez, es divina. Los milagros, las visiones, la levitación, el hablar con Jesucristo o con Dios, los ataques de catatonía, los trances y el éxtasis son experiencias corporales, que se presentaban tanto en hombres como en mujeres.

Sin embargo, la anorexia santa era más frecuente en las mujeres (comer sólo la Eucaristía) y a partir del 1200 la anorexia como manifestación de santidad se extendió por Europa, a lo que se añadía el milagro de no menstruar y no excretar.

La unidad alma-cuerpo o espíritu- cuerpo, es también relevante. En el siglo XIII, los estigmas como el de San Francisco de Asís se manifestaron también en mujeres así como la emisión de leche de los pezones, el exudar aceites olorosos a dulce después de la muerte y los embarazos místicos.

Los cambios fisiológicos en el cuerpo de las mujeres dan la impresión de haber sido muy relevantes. Podría pensarse que el cuerpo femenino tenía muchos recursos para parecer milagroso y el hecho mismo de habitar un cuerpo humillado, les permitía tener acceso a Dios de manera más cercana, al punto de hacer equivaler su carne a la carne divina, como se puede observar en el hecho de que las mujeres no solamente reportaban haber hablado con la persona Divina, sino haberlo besado o incluso, haber cohabitado con Jesucristo, como solía decir la poetisa Hadewijch de Brabantia en el siglo XIII.

Los restos mortuorios podían elevarse a la condición de santidad y convertirse en reliquias o relicarios, que eran piezas reales de carne de los proclamados santos como un trozo del hueso de María Magdalena y el pedacito del prepucio de la circuncisión del niño Jesús, convertido en uno de los objetos más preciados y sagrados.

A Birgitta de Suecia le fue revelado el lugar donde estaba el prepucio de Cristo y Catalina de Siena reveló que al desposarse con Él no utilizó como símbolo un anillo de oro, sino su carne circuncidada mientras la beguina Agnes Blannbekin de Viena en una visión, recibió en su boca el trocito de carne que le supo a miel¹⁷¹.

A este tipo de milagros se une también el de la exudación de la sangre o la incorruptibilidad del cadáver, que fue una señal de santidad. Walker Bynum cita a

significativamente de una cultura a otra.”. Jeffrey Henderson: “Greek Attitudes Toward Sex”, en: Michael Grant y Rachel Kitzinger (eds.): *Civilizations of the Ancient Mediterranean: Greece and Rome*, New York, Scribner Book Company, 1998. p. 1250, cit. por David M. Halperin, “Why is Diotima a Woman? Platonic Eros and the Figuration of Gender.”, en: David M. Halperin, John J. Winkler y Froma I. Zitling (eds.): *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, New Jersey, Princeton University Press, 1990, p. 3.

¹⁷¹ Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, op. cit., p. 164.

Herbert Thurnston¹⁷² quien afirma que la incorruptibilidad estuvo presente en los reclamos de santidad para seis mujeres canonizadas entre 1400 y 1900 D.C.

Pero no se encuentra una diferencia significativa entre la piedad masculina y la femenina, ya que los hombres también exudaban sangre, tenían visiones, hablaban con Cristo, entraban en trance, aunque se reconocía que esas prácticas tenían mucho de femenino en el sentido de que las mujeres escribían sobre estas experiencias de una manera muy apasionada y amorosa.

La capacidad de soportar con sacrificio las enfermedades y acompañar a los enfermos con carne putrefacta por la lepra, las hacía objeto de santificación y una oportunidad de beatificación también para quienes se dedicaban al cuidado de estas personas.

La vida de los santos es una narrativa de sacrificios de la carne, del cuerpo real; los castigos, las torturas infligidas a sí mismos, eran la oportunidad de la unión con el cuerpo sacrificado de Cristo en la cruz, así como el besar a desposeídos e infectos.

El rito religioso donde la carne y la sangre de Cristo se transforman en vino y pan no tenía un correlato simbólico, sino real y aún hoy en día se pretende que es, algo real. Este concepto nos puede acercar a ese estatuto del cuerpo que al ser escasamente objeto de simbolización por el rechazo mismo de la sexualidad, debe ser sublimado.

La autora sostiene que en la Alta Edad media la expresión de las mujeres pasaba más por la fisiología del cuerpo que la de los hombres. Esta fisiología de las mujeres implicaba lujuria, debilidad e irracionalidad mientras que los hombres estaban más del lado del espíritu, la razón o la fuerza, por eso se valoraba tanto la virginidad en las mujeres.

Al estar asociado el cuerpo con Dios a través de la doctrina de la Encarnación, a las experiencias corporales de ambos sexos se les daba un profundo significado espiritual¹⁷³.

La autora cree que el hecho de que se extrapolara el cuerpo de la mujer con la humanidad de Cristo, hace insostenible la ecuación mujer=cuerpo como base para la misoginia ya que a Cristo muchas veces se le daban funciones femeninas de nutrición y sangrado. De allí que las mujeres más bien tuvieran como paradigma a esta figura masculina e imitaran el cuerpo de Cristo, especialmente en los estigmas. En los textos medievales, afirma Walker Bynum, el cuerpo de Cristo fue representado a veces como femenino en parte, dice, por el aspecto nutricional y tierno del cuidado de Dios sobre las

¹⁷² *Ibid.*, p.166.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 174.

almas. También los místicos solían referirse a Él como “madre”. Hay representaciones donde aparece exudando leche de sus pechos, así como se habla de la Creación como un acto maternal. La autora plantea que al no ser concebido por un padre, la carne de Cristo es puramente femenina.

Sin embargo, esta condición sublime en la que se ubica el cuerpo femenino es una forma de negar su sexualidad y su cualidad terrenal sacándola del ámbito social donde se dirime el poder.

Finalmente, Walker-Bynum acepta que el cuerpo femenino estuvo muy sujeto a experiencias de manipulación. La autorización a las mujeres para tener un lugar en las santificaciones que ha sido visto como una forma de empoderamiento por las investigadoras actuales, responde más bien a que el control de la Iglesia se había incrementado en esa época.

Siguiendo a Silvia Federici, las mujeres también se convirtieron en un dolor de cabeza para los prelados, que veían con malos ojos el poder que las mujeres podían tener sobre los hombres y el dominio que tenían sobre la vida cotidiana de las comarcas. Además de mantener su autonomía económica gracias a las herencias recibidas y al auto-sostenimiento a partir de sus cultivos agropecuarios, en los tiempos en que las actividades domésticas no estaban devaluadas, las mujeres eran parteras, practicaban el aborto, cultivaban hierbas y elaboraban recetas que prescribían para el control de la natalidad y para la esterilización¹⁷⁴.

En el siglo XI, la Reforma Gregoriana había impuesto una separación radical entre el clero y los laicos, por lo que la vida eclesiástica fue elevada de categoría, se tomaron medidas en cuanto a la participación de las mujeres como fieles de la Iglesia que incluían el limitar su acceso a las partes ritualistas sagradas de la liturgia, se les prohibió el acceso al sacerdocio y a impartir el sacramento de la comunión. Todo con el fin de limitar su poder.

El apoyar las experiencias místicas cumplía entonces un doble objetivo, el de permitirles una manifestación diferente a la habitual y el de mantener un control y vigilancia sobre ellas a través de los directores espirituales.

Asimismo, los teólogos encontraron muy útil este ejercicio piadoso de estas mujeres en el siglo XIII en su lucha contra la herejía y en la campaña contra el dualismo cátaro, que

¹⁷⁴ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., pp. 64-65.

pretendía que la materia y la carne no podían ser obra de Dios, atentado directo contra el poder soberano¹⁷⁵.

Ese control de las experiencias de las mujeres era muy importante porque al estar fuera del contexto educativo teológico de la época, manejaban los lenguajes vernáculos y los géneros literarios que eran poéticos y románticos, que estaban muy cerca del lenguaje sentimental popular. Por otra parte, la naturaleza de esa piedad de las mujeres estaba basada en el rol que la sociedad de la época esperaba para una mujer: el cuidado del cuerpo de los otros, los jóvenes, los enfermos y los moribundos.

Pero esta exclusión llevó a muchas mujeres curanderas, parteras o simplemente, religiosas, a refugiarse en las sectas, lo que a su vez resultó amenazante para la Iglesia oficial, ya que en ellas las mujeres eran reconocidas, podían cumplir el papel de sacerdotisas, leían las escrituras y hasta administraban sacramentos. Un ejemplo de ello fueron las beguinas que posteriormente serían declaradas infieles por el papa Clemente V.

En los conceptos medievales encontraremos elementos de fusión como el del cuerpo de la mujer que se asimila al de Cristo. El periodo después de 1200 tiende a mezclar más que a separar los componentes de alma y cuerpo y de género.

Pero no se debe perder de vista, dice Walker Bynum, que Cristo es un hombre y que las discusiones medievales consideran a la mujer inferior y por tanto, incapacitada para representar a Dios. Si se permitió a las mujeres que portaran los estigmas y sufrimientos de Cristo, fue porque el cuerpo del ser humano, cualquiera fuese el género, estaba fusionado. Todo el sentido del cristianismo fue de fusión de los cuerpos y en este sentido no era importante para ello que el cuerpo de la mujer fuese inferior al del hombre, al ser todos, criaturas divinas.

Concuerdo con Walker Bynum en que las consideraciones modernas acerca de la sexualidad no pueden ser aplicadas sin más a otras épocas, pero es un hecho que la conducción y legitimación de la santidad del cuerpo por parte de la Iglesia fue una forma de borrar y reconducir el deseo sexual, lo cual es una forma de rechazo al cuerpo de las mujeres. Esto se revela en el hecho de que a la par de la propuesta de sublimación que la Iglesia Católica llevó adelante y que se refleja muy claramente en la

¹⁷⁵ Caroline Walker Bynum, *"The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages"*, en Feher, M. *Fragments for a History of the Human Body*, op. cit., p. 172.

iconografía de la época, los sectores que no se ajustaron a ella, fueron duramente perseguidos.

Esta persecución recayó sobre el cuerpo con una enorme violencia y concretamente, sobre la vida sexual y la reproducción. Porque el cuerpo puede ser fácilmente desechado ya que pertenece al poder soberano: por un lado, es un cuerpo bidimensional en el que se escribe la ley, se inscribe como en la circuncisión y se castiga como la lepra y a la vez, es un cuerpo trascendental para el poder religioso, que le pertenece a Dios y es hecho a imagen y semejanza de EL. El cuerpo se marca y se selecciona en categorías subalternas, inferiores o degeneradas, mujer, hereje, extranjero, judío, luego, indígena y esclavo, con respecto al cuerpo del soberano que es siempre varón (Dios, Cristo, el señor feudal, el clero). Y es así como llegamos al otro lado de la moneda, a la aplicación de la mano dura que se ejerció en mayor medida sobre las mujeres, tratando de someter esos cuerpos que ejercían un poder sobre sus propias funciones corporales femeninas, una red vincular comunitaria que les permitía su saber acumulado por siglos.

El control sobre las mujeres fue también duramente resistido. Muchas mujeres que optaban por la sublimación de su carne, no toleraron sin embargo que las apartaran del sacerdocio o la lectura de textos bíblicos, por lo que optaron por refugiarse en las sectas. Otras combatieron por sus intereses como campesinas frente al sistema feudal.

1.3. ¿Histeria?...y brujería en la Edad Media y el Renacimiento. La Inquisición: el proceso de control del útero y la preparación del cuerpo femenino doméstico

1.3.1. Sectas de herejes, mujeres brujas

Desde los romanos, los lazos comunitarios se manifestaban de muchas maneras y existía la posibilidad de la movilidad social y aún el acceso a la tierra y a su herencia fue permitido a los siervos en los tiempos de la caída del Imperio Romano. Esto permitió la formación de sectas “paganas” como los cátaros y los templarios que defendían su creencia en la democratización de la vida comunitaria que incluía la vida monástica sin matrimonio ni procreación, el reconocimiento de las mujeres y el rechazo de las guerras. Para la Iglesia fueron un verdadero peligro, ya que les hacían ganar adeptos entre los

fieles que no querían ya pagar el diezmo a la Iglesia ni seguir sus ordenanzas: “artesanos, campesinos, sectores pobres de la sociedad o nobleza y la burguesía urbana¹⁷⁶”. Su modo de vida y su crítica a las costumbres de la Iglesia católica, les valió el ser acusados de herejía.

A ellos se sumaron los judíos, que se caracterizaron por su interés en la sabiduría árabe y su obvia oposición a la Iglesia católica. Pronto fueron considerados adoradores del demonio y su práctica de la circuncisión los hizo ver como infanticidas.

En general, las mujeres se dedicaban al cuidado de sí y de los cuerpos de los otros. Con la inmigración a las ciudades, recobraron una libertad para el trabajo y para prescindir de la tutela masculina, hasta el punto de que controlaban algunos gremios.

Aún en el siglo XIV había doctoras, parteras, maestras así como mujeres más pobres que trabajaban como sirvientas, vendedoras o prostitutas. Como líderes o al margen de las autoridades, el papel de “outsider” de las mujeres no entonaba con los planes de la Iglesia. Y es a finales de este siglo que tienen lugar los primeros juicios por brujería.

La Inquisición, que se inició en la zona del sur de Francia en 1184 y se constituyó inicialmente para combatir a los herejes cátaros o albigenses, terminó centrándose en las mujeres consideradas brujas, que eran básicamente, mujeres pobres, que provenían del campo o mujeres de la ciudad en condición de marginalidad, mujeres añosas y las que vivían solas, así como las curanderas y que cumplían una función en la comunidad con las artes adivinatorias.

Si bien al inicio se acusaba también de brujería, a mendigos, vagabundos y gitanos, pronto fueron mujeres en su inmensa mayoría. La relación entre los judíos y las brujas se dio en muchos lugares, de hecho, el aquelarre se llamó Sabbat (sinagoga de las brujas) y se les describía como orgías donde el demonio ponía a las brujas en contra de sus amos a través del *conjuratio* y se les acusaba de practicar el canibalismo.

1.3.2. El desplazamiento de los campesinos y las mujeres y la descomposición de los lazos de solidaridad

Las políticas de cercamiento de las tierras de donde eran expulsados miles de campesinos implicó la ruptura de los lazos de solidaridad entre ellos. Al ser lanzados a

¹⁷⁶ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., 68.

la calle engrosaron las clases bajas desposeídas, mientras otros lograban comprar las tierras que ahora les eran vendidas.

La posibilidad de tenencia de la tierra y la pérdida de derecho a su herencia por parte de las mujeres, tuvo como efecto la estratificación social de los campesinos y el inicio de la descolocación de ellas que quedaron en un lugar secundario hasta llegar a ser gobernadas por los señores feudales, que disponían de ellas, administraban sus cuerpos y su vida cotidiana mientras la Iglesia se hacía de la vista gorda de que sus maridos las golpearan.

Desde finales del siglo XIII, hay una negativa masiva a trabajar. La Edad Media se caracterizó por los conflictos que generaban las diferencias sociales y la obligatoriedad de la servidumbre, lo que generó alzamientos en contra de los ricos y los nobles por parte de civiles sin derechos. Se da la inmigración a las ciudades que culminó en un incremento en el porcentaje de miseria y prostitución en las ciudades del siglo XV. Las mujeres rechazaron el trabajo de servidumbre al igual que los hombres y pretendieron una relación de igualdad donde la riqueza fuera compartida.

Las grandes hambrunas producidas por factores climatológicos unidos a la dispersión de la peste negra, acabaron finalmente con la mano de obra que requerían los señores feudales.

La mala gestión de la Iglesia y las autoridades feudales generaron más conflicto y rebelión de campesinos y artesanos que no querían pagar diezmos ni impuestos si no tenían pan para llevarse a la boca, especialmente porque el poco pan que había, estaba reservado a la nobleza.

De la época hay cuentos populares como el de Hansel y Grettel que da cuenta del abandono de los niños a su suerte y leyendas de canibalismo¹⁷⁷.

La falta de pago de los diezmos y cuotas a los amos, generó la expropiación de las tierras y el odio social a los terratenientes. Poblaciones enteras eran sometidas a una legislación insensata que los obligaba a pagar por todo; se les obligó incluso a comprar los terrenos que habían heredado. Los campesinos quedaron sin tierra y las rebeliones legales o masivas se sucedieron frente a lo que las autoridades respondieron con la promulgación de leyes y la represión de los “criminales”.

La separación del trabajador de sus tierras y la llegada de las riquezas provenientes de América, generaron una gran inflación, la ruina de los granjeros pequeños que no

¹⁷⁷ Es importante esto en la medida en que explica la penetración en las masas de la creencia en los quehaceres de las brujas.

podían competir con los terratenientes y los trabajadores debieron trabajar el doble para ganar la mitad.

A fines del siglo XV se dictaron muchas leyes de trabajo que lograron además una alianza de la burguesía con la nobleza. Las diferencias entre los pobres se ahondaron, lo que creó un entramado de odios y resentimientos sociales que se notan en los documentos de la cacería de brujas.

La magia había tenido mucha presencia en la vida de las clases bajas porque implicaba métodos paganos para obtener las cosas por lo que el recurso a ella era muy frecuente. En las acusaciones por brujería aparecen estas pequeñas cosas de la vida diaria teñidas de acciones como envidias, rencores, sentimiento de invasión de su propiedad¹⁷⁸.

Para empeorar las cosas contra las mujeres, la legislación con respecto a la violación fue modificada, como una forma de someterlas y desviar los odios que estaban dirigidos hacia la nobleza y la burguesía. Al dejar de considerar la violación de las mujeres como un delito, tanto las clases bajas como los hijos de familias acomodadas arremetieron contra ellas.

El conflicto social cobraba cada vez más una dimensión misógina. Las mujeres no lograron recuperar su lugar en la sociedad, ya que fueron rebajadas a la prostitución o huyeron al campo después de ser violadas, los prostíbulos fueron institucionalizados a cargo de las municipalidades y se usaron como un distractor de la protesta social¹⁷⁹. El resultado de todo esto es que la figura de la mujer fue devaluada y dañada severamente.

1.3.3. La crisis demográfica, las hambrunas, las brujas abortistas y las que comen niños

La batalla contra el feudalismo que sostuvieron los campesinos, implicó la alianza de los sectores amenazados: La Iglesia, los señores feudales, los mercaderes y esta alianza dio paso al nacimiento del capitalismo¹⁸⁰. Ese conflicto acorraló al sistema feudal, lo que devino en la dispersión de la guerra, el hambre, la peste y la muerte. Y este fue el panorama que acompañó el descubrimiento de América y los “cercamientos”

¹⁷⁸ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., p.107.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 34.

(enclosure) de los ingleses¹⁸¹.

La transformación de la economía centrada precisamente en el cálculo y la Razón y la centralización del Poder en la Iglesia Romana, no podían con esta dispersión del poder. Frente a la crisis demográfica de los siglos XVI y XVII, esta alianza dicta nuevas políticas sobre la tierra y el trabajo. Esta fue la época en que Europa disminuyó en un tercio su población. La tasa de natalidad descendió y el abandono infantil llegó hasta cifras monstruosas. Las medidas que se tomaron entre 1530 y 1560 incluyeron la introducción de un sistema de asistencia pública para evitar la movilidad de los trabajadores. El Estado fue designado como el encargado de supervisar la reproducción y la disciplina de la fuerza de trabajo. Los prostíbulos se prohibieron y las prostitutas fueron procesadas¹⁸². Se procuraba así el ahorro de la energía sexual para convertirla en energía laboral.

Pero el hambre atacaba. Federici narra cómo en los siglos XVI y XVII los trabajadores asaltaban panaderías mientras las mujeres lideraban esas revueltas por la comida porque sus hijos morían de inanición. Ya para la década de 1580-1590 se dispararon los disturbios, la hambruna y la cacería de brujas. La forma que toma la narrativa acerca de las brujas está en estrecha relación con esta crisis. Las brujas se reúnen en las noches a comer, engordan los niños para engullirlos y ofrecen el alma al demonio a cambio de víveres. De hecho, los registros hablan del lugar tan importante de los delitos de robo de comida y la presencia del “banquete diabólico” en las acusaciones por prácticas de brujería¹⁸³.

A las mujeres “brujas” se les acusaba de “mal de ojo”, de proferir maldiciones, de mantener una vida lujuriosa, realizar orgías, de infanticidio, de hacerle hechizos a los hombres para producirles impotencia, robarles su pene o enloquecerlos de deseo, de generar infertilidad, de copular con el demonio, de convertir a gente en animales y de tener una relación pervertida con los animales. Estas mujeres que bajo tortura no lloraban, signo diabólico, eran acusadas por terratenientes o por sus mismos congéneres. El clima misógino apartó a las mujeres del trabajo y las que trabajaban fueron tildadas de agresivas brujas.

Desde antes del reinado de James I y en la lucha contra los cercamientos en Inglaterra,

¹⁸¹ Fue una medida tomada en Inglaterra entre los siglos XVI al XIX en que se expulsó a los campesinos de los terrenos de cultivo colectivo y se les obligó a comprar o a pagar como alquiler. Estos terrenos fueron dados a terratenientes aristócratas que los cerraron, lo que generó una gran desocupación que fuera después la mano de obra para la naciente industria y tecnificación del campo.

¹⁸² Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., p. 127, p. 145.

¹⁸³ *Ibid.*, pp.121-123.

la presencia de las mujeres fue muy importante. Lo que nos da pistas de las verdaderas motivaciones del cadalso a que fueron sometidas, es que algunas luchas fueron conducidas por las mismas mujeres pero en casi todas, había un porcentaje importante de ellas. Donde no se privatizó la tierra, no hay registros de cacería de brujas¹⁸⁴.

1.3.4. Cacería de brujas o cacería de histéricas....

En el siglo IX Carlomagno dictó la pena de muerte para todas esas personas sospechosas de brujería. De allí que esta manía de ver la obra del demonio en cualquier suceso se extendiese por Europa y América, obsesión de la que Veith responsabiliza en mayor parte a las creencias de San Agustín y que concluyera en la escritura del *Malleus Maleficarum* y la bula del Papa Inocencio VIII. En esta bula se denunciaba la entrega al demonio de muchos hombres y mujeres en Europa¹⁸⁵.

Según Ilza Veith, de enfermedad natural, la histeria en los tiempos oscuros de la Edad Media, pasa a verse dividida entre las perspectivas religiosa y la visión médica de la teoría Hipocrática uterina con sus tratamientos tradicionales aderezada con la teoría Galénica que atribuía la histeria a la retención del esperma y la abstinencia sexual. En la definición clerical, se le concebía como el resultado o el efecto de la alianza de la persona con las fuerzas oscuras del más allá¹⁸⁶.

Veith plantea que si bien esta explicación abarcaba a todas las enfermedades mentales, era aplicada particularmente a la histeria "...con sus manifestaciones bizarras, sus súbitos y transitorios ataques de parálisis y ceguera, sus paroxismos llamativos, sus dolores fugaces y sus múltiples disfunciones temporales¹⁸⁷". La histeria pasa de ser una enfermedad a ser un asunto de brujería y así fue como cayó bajo el dominio de la Iglesia, que la asumía como un atributo de herejía¹⁸⁸. Veith suscribe la idea de que la herencia judeocristiana impregnó de ignorancia el periodo de los siglos VI y VII, con su creencia en la influencia de los poderes demoniacos sobre la conducta humana y el alivio de la responsabilidad individual, a la vez que a algunas personas se les dotaba del poder de invocar a los espíritus para hacer daño a sus enemigos. La autora se basa en el

¹⁸⁴ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., p. 234.

¹⁸⁵ Ilza Veith, *Hysteria, the History of a disease*, op. cit., pp. 58-59.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹⁸⁸ *Ibid.*

documento del “gran historiador¹⁸⁹” Charles Mackay, *Memoirs of Extraordinary Popular Delusions*¹⁹⁰. Hago notar que el texto de Mackay -quien no fue historiador sino periodista- es una recopilación de los saberes populares, el cual ha sido sin embargo retomado recientemente por los académicos en los proyectos actuales de investigación sobre el fenómeno de la brujería por la penetración popular que tuvo. Veith sin embargo, no problematiza las fuentes de Mackay.

“Las histéricas claramente calzaban en esta atmósfera¹⁹¹” -dice Veith-, especialmente si se considera que las mismas histéricas admitían haber tenido relaciones sexuales con el diablo y practicado brujería.

Elisabeth Bronfen coincide con Veith en que la relación temprana entre sexualidad insatisfecha e histeria fueron terreno fértil para que se estableciera en la Edad Media una asociación entre histeria y enfermedad-pecado. “El temprano énfasis en la sexualidad insatisfecha como la causa primaria de la histeria rápidamente transfirió a las nociones de sufrimiento humano la manifestación de mal innato, resultado del pecado original. En el curso de la Edad Media, la enfermedad mental llegó a ser colindante a la posesión del espíritu...y la histeria llegó a ser entendida como la enfermedad del alma por excelencia¹⁹²”, señala Bronfen. Y continúa: “El texto central de la inquisición, el *Malleus Maleficarum* (1494), argumentó que las histéricas, exhibiendo extraños paroxismos, ataques de parálisis súbitos y transitorios y dolores corporales, insensibilidad parcial, mutismo y ceguera – cayendo en un trance y comportándose en shock, de manera lasciva – eran brujas, cuyos cuerpos habían sido paralizados y cuyos sentidos estaban aturdidos por un hechizo que había caído sobre ellos¹⁹³”.

Para Veith, el hecho de que el *Malleus* haya surgido en el Renacimiento, se explica por una faceta que ha sido ignorada: a la par de que la ciencia, las letras y las artes han experimentado un renacimiento, la superstición conoció un recrudecimiento. Paradójicamente, la invención de la imprenta, permitió la impresión y divulgación del *Malleus*¹⁹⁴ Veith sostiene que: “Un estudio cuidadoso de este fantástico documento (se refiere al *Malleus*) revela más allá de toda duda que muchas, si no la mayoría, de las

¹⁸⁹ Charles Mackay no fue historiador. Fue periodista, poeta y escritor de canciones. Véase la edición de Wordsworth Edition, 1995 con la biografía del autor. Este texto es una compilación del saber popular, no una investigación académica.

¹⁹⁰ Publicado por Foulon, Paris, 1818. Se puede encontrar una edición en línea de 1841 titulada *Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds*, en: <<http://vantagepointtrading.com/free-ebooks/>>, Litrix Reading Room, 2001. En: Ilza, Veith, *Hysteria, the History of a disease*, op. cit., p. 57.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁹² Elisabeth Bronfen, *The Knotted Subject. Hysteria and its Discontents*, op. cit., p.106.

¹⁹³ *Ibid.*, p.107.

¹⁹⁴ Ilza Veith, *Hysteria, the History of a disease*, op. cit., p. 61.

brujas así como un gran número de sus víctimas allí descritas eran simplemente histéricas que sufrían de anestesia parcial, mutismo, ceguera, y convulsiones, y, sobre todo, de una variedad de ilusiones sexuales¹⁹⁵”.

1.3.5. El martillo de las brujas. El Maleus Maleficarum o cuando el trabajo se deja en manos de mujeres

El Maleus Maleficarum es un texto que dibuja claramente una “naturaleza de la mujer” que la aleja de los hombres por sus características de escasa inteligencia, gran fragilidad e imposibilidad para controlar su tendencia lujuriosa. Las mujeres son malvadas, las arrastra la carne, son más débiles que los hombres. “En lo intelectual, las mujeres son como niños¹⁹⁶”. No reconoce o piensa el cuerpo femenino como humano sino como un estado entre la animalidad y la humanidad, un cuerpo subalterno, lo que la hace proclive a ser un médium para las labores del demonio en su batalla contra dios. El cuerpo de las mujeres, particularmente su útero, se convierten en campo de guerra entre ambos. El demonio al igual que dios, son figuras de varón: Lo opuesto a dios es un igual.

El Maleus se aplicó entre 1450 y 1750 y fue escrito en 1486 por dos monjes dominicos, Heinrich Kramer y Jacobus Sprenger¹⁹⁷. Es un larguísimo argumento basado en los conocimientos de los griegos y el pensamiento de los santos como Agustín. Ciencia y religión son utilizados para justificar la cruzada contra los herejes y las brujas que adversaban la Iglesia Católica, las mujeres por su “incapacidad para la disciplina” y las comadronas, que son acusadas de ofrecer al diablo a los infantes en el momento del nacimiento. Dice el Maleus: “Aquí se expone la verdad acerca de cuatro horribles delitos que los demonios cometen contra los niños, tanto en el útero materno como después. El tercer y cuarto métodos de brujería es cuando no lograron provocar un aborto, y entonces devoran al niño o lo ofrecen a un demonio... nadie hace más daño a la fe católica que las comadronas¹⁹⁸”....a las que se les juntaban “ciertas” ancianas con conocimientos ocultos.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Heinrich Kramer y Jacobus Sprenger, *Malleurs Maleficarum. El martillo de los brujos*. Tr. Floreal Maza, Buenos Aires, Orión, 2001, p. 47.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 68.

Su propósito fue argumentar que la brujería sí existía y cómo operaba además de que constituía un manual de reconocimiento para lograr el éxito en el procesamiento y en la condena, a ser usado por los encargados de la Iglesia.

En 1484 la bula *Summis Desiderantes* de Inocencio VIII había establecido a la brujería como una amenaza para la Iglesia, pero después de mediados del siglo XVI, en plena represión de la colonización, es que la persecución a las mujeres se volvió más y más cruenta y su ejecución se trasladó al Estado.

Entre 1580 y 1630, ya en pleno mercantilismo, se lograron acuerdos entre los Estados para frenar la actividad de las brujas, aligerar las denuncias y castigar con la hoguera. Carlos V estableció la pena de muerte en 1532 y en el reinado de James I en Inglaterra, el Parlamento la aprobó en 1604. Tanto en Francia como en Escocia, Suiza y los países Bajos la establecieron en 1550.

La escritura del *Malleus Maleficarum* se compone de tres partes. En la primera parte, se brindan las pruebas de que la brujería existe pero con permiso divino, para mantener al demonio bajo control. Es una forma de hacerle creer que sí está llevando a cabo su batalla por el poder, se le dan víctimas que son en su mayoría mujeres pues se considera que son más débiles “por naturaleza” y por tanto, preferidas por el demonio porque se dejan tentar más fácilmente. Se expone en las pruebas teóricas aportadas para la argumentación y se recurre a una gran cantidad de citas desde Aristóteles (el libro VII de la Física, por ejemplo) hasta las pruebas teológicas aportadas por los papas o santos. El principal argumento es que los demonios no tienen el poder de transformar los cuerpos humanos ni de engendrar. Toda alteración que se produce en el cuerpo tiene causas naturales, como la influencia de las estrellas. Lógicamente este planteamiento es necesario para reducir el poder del demonio, porque de otra manera la batalla se volvería real.

En la segunda parte, describe propiamente las formas de brujería, desde los hechizos hasta actos como la cópula con el Diablo, el poder que reciben algunas brujas para impedir que un hombre tenga relaciones sexuales (los dejaban impotentes) o evitar los embarazos, relatados supuestamente por las mismas brujas en los juicios.

Es muy llamativa la descomposición discursiva en el sentido de la carga emocional o pasional en su diatriba en contra de las mujeres de las que se dicen cosas como:

Tan horribles son los delitos de las brujas que inclusive superan sus pecados y la caída de los ángeles malos. Y esta es la clase más poderosa de brujas, que practica además

muchísimos otros encantamientos Pues provocan granizo y graves tempestades y rayos; causan esterilidad en los hombres y animales; ofrecen a los demonios, o matan de otras maneras, los niños que no devoran. Pero éstos son sólo los niños que no han renacido por bautismo en la fuentes porque no pueden devorar a los bautizados, ni a ninguno sin permiso de Dios. Además, y a la vista de sus padres, y cuando nadie más está presente, pueden arrojar al agua a los niños que caminan junto a ella; hacen que los caballos enloquezcan bajo sus jinetes; pueden trasportarse de lugar en lugar, por el aire, en el cuerpo o en la imaginación; pueden afectar a jueces con una simple mirada, sin tocarlos, y causar la muerte; dedican sus propios hijos a los demonios; y en una palabra, como se dijo, pueden provocar todas las pestes que las otras brujas sólo pueden causar en parte, pueden hacer que ellas mismas y otros guarden silencio bajo tortura; pueden provocar un gran temblor en las manos y horror en la mente de quienes quieran arrestarlas; pueden mostrar a otros cosas ocultas y ciertos acontecimientos futuros, por información de los demonios, aunque a veces esto tenga una causa; pueden ver cosas ausentes como si estuviesen presentes; pueden llevar la mente de los hombres hacia un amor u odio desmesurado; en ocasiones pueden herir con un rayo a quien les plazca, e inclusive matar a algunos hombres y animales; pueden eliminar el efecto de los deseos de engendrar, e inclusive el poder de copulación, provocar abortos, matar a los niños en el útero materno por un simple contacto exterior; en oportunidades pueden embrujar a hombres y animales. Esta, la más poderosa de todas las clases de brujas, puede hacer todas esas cosas, pero no deshacerlas¹⁹⁹.

Se encuentra una narrativa extensa de casos de mujeres que han embrujado a otros.

Pues dice que el demonio, por ser un espíritu, tiene poder sobre una criatura corpórea, y puede causar o impedir un movimiento local. Y por lo tanto puede impedir que los cuerpos se acerquen entre sí, ya sea de manera directa o indirecta, interponiéndose en alguna forma corpórea. Así ocurrió con el joven desposado con un ídolo, y que sin embargo casó con una joven doncella, y luego fue incapaz de copular con ella. Segundo, puede excitar a un hombre a ese acto, o congelar su deseo de él, en virtud de cosas secretas cuyo poder conoce mejor que nadie. Tercero, puede perturbar de tal manera la percepción e imaginación de un hombre, que la mujer le parezca repugnante, ya que, como se dijo, puede influir sobre la imaginación. Cuarto, puede impedir, de manera directa, la erección del miembro adaptado a la fructificación, del mismo modo que obstaculizar un movimiento local. Quinto, puede impedir el aflujo de la esencia vital a los miembros en que reside la energía motriz, cerrando, por decirlo así, los canales seminales, de modo que

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 72.

no descienda a las vías de gestación, o retroceda de ellas, o no se proyecte de ellas, o en alguna de muchas maneras fracase en su función²⁰⁰.

Las mujeres lo que hacen es dominar el conjuro, la sugestión o la ilusión. Son en realidad ilusionistas, cuyos acciones tienen efecto real. El demonio las utiliza para sus fines, como intermediarias²⁰¹. Se hace mucho énfasis en las fascinaciones: los sentidos engañan, producen deslumbramiento y extravío, por medio de los ojos de otra persona: “hay un gran poder en los ojos²⁰²”.

La parte tercera se encarga del método de detección, del juicio, la sentencia y la desaparición o destrucción del Mal en el cuerpo de la bruja. La tortura era lo primero a recurrir para lograr la confesión pero también en el proceso de instrucción se escucha a los testigos así como se sostiene que la defensa debe actuar con moderación porque quien se muestra muy apasionado es también sospechoso. Para todo se plantean reglas preventivas, desde cómo evitar que los magistrados sean embrujados hasta la declaración de inmunidad de los investigadores, por designio divino.

El *Malleus* tendenciosamente acusa a las mujeres de brujería o de ser proclives a ella, especialmente a las comadronas, así como de transportarse físicamente. El *Malleus* hizo realidad la imagen de la bruja montada en una escoba surcando los cielos. “Y en verdad, así como por su primer defecto de inteligencia son más propensas a abjurar de la fe, así, por su segundo defecto de afectos y pasiones exagerados, buscan, cavilan e infligen diversas venganzas, ya sea por brujería o por otros medios. Por lo cual no es asombroso que existan tantas brujas en este sexo. Las mujeres también tienen memoria débil, y en ellas es un vicio natural no ser disciplinadas, sino seguir sus propios impulsos²⁰³”. Las mujeres amenazan con su seducción a los hombres por lo que hay que temer su sexualidad, son malvadas, engañadoras, es temible su lujuria y su odio. La mujer es peligrosa pero necesaria para la reproducción. Al ser un súcubo, esto es, una sirvienta del diablo, está dispuesta a celebrar un matrimonio con él.

Continúa en el libro: “Ahora bien, como se dice en la Bula papal, existen siete métodos por medio de los cuales infectan de brujería el acto venéreo y la concepción del útero. Primero, llevando las mentes de los hombres a una pasión desenfrenada; segundo, obstruyendo su fuerza de gestación; tercero, eliminando los miembros destinados a ese

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 60.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 65.

²⁰² *Ibid.*, p. 25.

²⁰³ *Ibid.*, p. 52.

acto; cuarto, convirtiendo a los hombres en animales por medio de sus artes mágicas; quinto, destruyendo la fuerza de gestación de las mujeres; sexto, provocando el aborto; séptimo, ofreciendo los niños a los demonios, aparte de otros animales y frutos de la tierra con los cuales operan muchos daños²⁰⁴.

Es importante hacer notar que el *Malleus* escribe otra historia de las mujeres. Si en la Edad Media se rendía culto a figuras femeninas como Hera, Diana, Mari en la zona Vasca, la Signora del Gioco en Italia, aquí se establece una única figura masculina frente a la cual las mujeres quedan marcadas de por vida, ya que el diablo imprime su tatuaje imborrable en su cuerpo. Entre Dios y el Diablo.

El *Malleus* es un tratado del cuerpo sometido de las mujeres, de la facilidad con que un cuerpo de mujer es dominado y legitima entonces la intervención de ese cuerpo por parte de las fuerzas del “Bien”. Sus preocupaciones fundamentales giran en torno al poder de las comadronas, la concepción, el aborto y el matrimonio. Es un hecho que desde el útero se dirima el poder si lo que se quiere es producir hijos de la Iglesia, católica o protestante.

No por casualidad el *Malleus* se llama “el martillo” de las brujas. Su objetivo es destruir las formas de trabajo tradicionales de las mujeres que como plantea Silvia Federici, permitían mantener una resistencia a las formas de disciplina del cuerpo que requería la acumulación capitalista primitiva y por el contrario, les permitían una circulación, presencia y reconocimiento en las comunidades. Las mujeres tenían un lugar frente y al lado de los otros, de los suyos, efectuaban labores de liderazgo, de inteligencia, tenían un dominio de su propio cuerpo y de su función reproductiva a la par de estar completamente integradas en sus comunidades. Sostenían su opinión tanto en grupos como en sus familias en las que ejercían una fuerte influencia. El haberlas apartado de las jerarquías eclesiásticas hizo que buscaran formas alternativas de ejercicio de poder, lo que no gustaba a las autoridades. Pero el hecho de que estuviera en sus manos todo lo referente a la procreación y la negativa a entregar ese poder, fue lo que disparó la persecución y el genocidio.

Ni anestesia parcial, ni mutismo ni ceguera histérica. Las brujas no eran simplemente histéricas no reconocidas como tales por ignorancia. Eran mujeres que desafiaban a la autoridad y a las que les eran inventados y adjudicados una enorme cantidad de cargos. Si “confesaban” el haber cohabitado por el demonio, lo hacían bajo tortura y porque

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 54.

había todo un clima generado que desperdigaba una gran cantidad de significantes que tejían una red muy poderosa en la cual estaban atrapadas las gentes comunes.

Tanto Veith como Bronfen se hacen copartícipes de esta historia desde el momento en que dan por verdadero el documento del Malleus. No lo afrontan con una actitud crítica o un análisis histórico sino que confunden lo discursivo con lo real.

De hecho, la versión en la que se basa Veith es una traducción del Malleus realizada al inglés por el cura católico Montague Sommer (1880-1948), quien fue un reconocido caza fantasmas. Es decir, dedicó su vida a estudiar brujas, vampiros y hombres lobos. En su libro *The History of Witchcraft and Demonology*²⁰⁵ se puede leer en la introducción que el autor intentaba tratar la epidemia de brujería en localidades particulares y casos famosos, pero el asunto es que él creía que la brujería era algo real. Así, en el libro critica a quienes consideran que en la Edad Media se llevó a la hoguera a simples mujeres: “He tratado de mostrar a la bruja como ella realmente era: un mal de hígado, una plaga social y un parásito, la devota de un credo abominable y obsceno, una experta en el chantaje venenoso; y otros crímenes espeluznantes, un miembro de una poderosa organización hostil a la Iglesia y el Estado, una blasfema en palabra y obra, influenciando a los aldeanos con el terror y la superstición, una charlatana y una curandera a veces, una alcahuete, una abortista; la consejera oscura de damas cortesanas lascivas y galanes adúlteros; una ministro del vicio y la corrupción inconcebible; enriqueciéndose de la inmundicia y de las más sucias pasiones de la época²⁰⁶”. Realmente es importante revisar la traducción que realizó Sommer del Malleus y no tomarla también como “verdadera”, teniendo en cuenta sus extraños y siniestros intereses.

2. ¿Histeria en la Ciencia Renacentista?

Veith plantea que a la par de este operativo de la Iglesia Católica contra la supuesta histórica acusada en esa época de bruja, la medicina heredera de la Antigüedad tenía un

²⁰⁵ Montague Sommer, *The History of Witchcraft and Demonology*, Nueva York, Carol Publishing Group Editions, 1993.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. xxiii. “I have endeavoured to show the witch as she really was -an evil liver; a social pest and parasite; the devotee of a loathly and obscene creed; an adept at poisoning blackmail; and other creepy crimes; a member of a powerful organization inimical to Church and State; a blasphemmer in word and deed; swaying the villagers by terror and superstition; a charlatan and a quack sometimes; a bawd; an abortionist; he dark counsellor of lewd court ladies and adulterous gallants; a minister to vice and inconceivable corruption; battening upon the fifth and foulest passions of the age”.

lugar importante en la explicación de los males y enfermedades a pesar del oscurantismo reinante. Ella menciona algunas figuras médicas como Arnald de Villanova, al que sin embargo reprocha que a pesar de buscar las causas naturales de las enfermedades, “extrañamente no asoció los síntomas” que hubiesen conformado la histeria como cuadro psicopatológico²⁰⁷.

Veith cita también a Paracelso, que habría efectuado un retorno a las ideas hipocráticas rechazando lo sobrenatural. A él le atribuye el haber enlistado a la histeria dentro de las enfermedades mentales aunque no construyera su propia versión etiológica acerca de su teoría de la contracción del útero por frío y acidez. Esta contracción causaba una tensión y a su vez una contracción de la piel del útero y de todas las venas del cuerpo, causando una convulsión similar a la epilepsia que implicaba a su vez, valga la redundancia, la contracción de la razón²⁰⁸.

Ambroise Paré sería el que se separaría de la vieja medicina y las supersticiones del Renacimiento al hablar de la histeria como locura, lo que no le implicó apartarse de las ideas de Hipócrates y Galeno: “La histeria...fue una perturbación que él encontró con frecuencia entre sus pacientes femeninas, y él ha encontrado que muchos de los conceptos etiológicos antiguos le parecían enteramente razonables para explicar la conducta bizarra de la afligidas mujeres²⁰⁹”.

Como ejemplo, Veith cita esta frase que ella misma traduce al inglés: “..if a cholerick humor it causseth the madness called *furor uterinus*...²¹⁰”.

Ahora bien, en las citas de Paré que utiliza Veith, él no menciona la palabra “histeria”, sino “suffocation of the womb”, “strangulation in the womb” o “diseases of the womb²¹¹”. Asimismo, Veith insiste en leer en Paré una concepción de psicósomática que aún era imposible de ser pensada en esa época en que aún no hay una división cartesiana del sujeto: “Es particularmente notorio que él estaba consciente de la amenorrea psicógena²¹²”. Pero resulta sorprendente que para hacer tal afirmación se base en la siguiente frase: “The courses are supressed or stopped by manie causes, as by ...long diseases, , *by fear, sorrow, hunger, inmoderate labors*....²¹³”. El hecho de que

²⁰⁷ Ilza Veith, *Hysteria, the History of a disease*, op. cit., p. 101.

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 105-106.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 116.

²¹⁰ “Si un humor colérico causa la enfermedad llamada furor uterino...”. Ilza Veith, *Hysteria, the History of a disease*, op. cit. p.114.

²¹¹ Asfixia del útero, obstrucción de la respiración en el útero, enfermedades del útero.

²¹² Ilza Veith, *Hysteria, the History of a disease*, op. cit. p. 119.

²¹³ “Las reglas se suprimen o se detienen por muchas causas, como por...enfermedades largas, temores, tristeza, hambruna, trabajos excesivos...”. *Ibid.*, pp. 115, 117,118.

Paré realice una asociación entre la amenorrea y una condición como la tristeza, el miedo o la hambruna, no implica que en él exista el concepto de psicósomática, más tardío por cierto, en la historia de la medicina. Cuando Paré hace referencia a su observación de que la supresión de la menstruación tiene como consecuencia la aparición de barba y de un tono alto y profundo de la voz, Veith lo interpreta nuevamente como un comentario sobre psicósomática: “Su interés en las relaciones psicósomáticas es también evidente en su discusión de la masculinización...”²¹⁴.

Pero si Veith sorprende por la ligereza con que trata la historia de la medicina, lo hacen aún más quienes la citan sin cuestionarla.

En su periplo por la Edad Media y el Renacimiento, Veith torna a Inglaterra y con ella va a transportar a muchos de sus seguidores en la historia de la histeria, para dar cuenta del caso de Mary Glover, una chica acusada de brujería y defendida por un médico de la época, el doctor Edward Jorden.

En la discusión que tuvo lugar entre la concepción demonológica y la médica, este caso ha cobrado una importancia medular en lo que según estos historiadores ha sido el momento histórico de la conceptualización de la histeria como parte de la trayectoria de la medicina, sobre una base explicativa materialista. A partir de este momento, la histeria habría entrado al terreno de la Ciencia.

Según Veith es un punto sin retorno en la concepción de la histeria, desde la antigua, en que el punto de partida de las manifestaciones histéricas era el útero, al planteamiento de que el cerebro es el responsable²¹⁵.

2.1. El “paradigmático” caso de Mary Glover. ¿Religión versus Ciencia?²¹⁶

Corría el año 1602. El escenario: el de un juicio en la ciudad de Londres. La acusada, una mujer llamada Elizabeth Jackson. La víctima, una chica de catorce años, Mary Glover, sobre la que Elizabeth habría conjurado un hechizo. Los hechos: Mary fue enviada por su madre, la dependiente de una tienda, a dejar un mensaje a la señora Jackson, una vecina con quien había discutido anteriormente. Al llegar, la señora

²¹⁴ *Ibid.*, p. 119.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 123.

²¹⁶ El caso de Mary Glover aparece en el proyecto *The Witches in Early Modern England Project*, dirigido por Kirsten C. Uszkaló. Se trata de un equipo interdisciplinario de varias universidades del mundo anglosajón, que se enfoca en el rol de la cultura de lo impreso en la producción del concepto de bruja y brujería en la Inglaterra del Modernismo Temprano. Su sitio web es: <<http://witching.org>>

Jackson la hizo pasar y cerró la puerta tras de sí. La llenó de amenazas y maldiciones, acusándola de haber dañado su reputación y haberse metido con la ropa de su hija, hasta que finalmente, después de una hora, la dejó marchar no sin antes decirle que su hija tendría ropa aún hasta cuando “tú estés muerta y podrida”.

Tras dejar temblando a la niña, Elizabeth, sin ocultar su satisfacción, contó a una sirvienta de la vecindad cómo había sacudido a Mary deseándole que la mala muerte entrara dentro de ella. No contenta con esto, días después se presentó a la tienda donde laboraba la señora Glover. La chica se encontraba dentro; Elizabeth arremetió verbalmente contra ella con dureza y partió. Mary ya no pudo sorber más el refresco que tomaba, presa como estaba de una sensación de ahogo. Su garganta se cerró sin impedir eso sí, su respiración. En un tris, se quedó ciega y no pudo proferir palabra. Fue enviada donde su padre, en cuya casa tuvo ataques tres o cuatro veces al día.

A los dos días de aquello, sus ataques fueron tan severos que creyeron que moriría, frente a lo que Elizabeth Jackson manifestó un gran regocijo al ser enterada. A su entender, la venganza divina había recaído en Mary y en sus descendientes al cerrar su boca y atarle la lengua.

Así, en las siguientes semanas Mary iba de mal en peor. No solamente los ataques no cesaron sino que era muy difícil alimentarla. Una mano y un brazo sucumbieron a la parálisis seguidos de todo el lado izquierdo, su vientre se inflamó, así como su garganta y alternaba periodos de ceguera y mutismo.

En un par de ocasiones en que se encontró con la señora Jackson, sus síntomas se manifestaron de manera dramática. Fría como un témpano de hielo, su cabeza se alargaba hacia atrás hasta casi tocar sus caderas, caía y rodaba con tal violencia y velocidad que para evitar que se golpeará, dos o tres mujeres tenían que sujetarla, a lo que seguía una contracción del cuerpo hacia delante, con la cabeza entre las piernas, caía y rodaba por el suelo.

Las semanas siguientes fueron una sucesión de contorsiones y poses imposibles, patrones extraños de respiración y alteraciones del rostro, en la boca, vocalizaciones extrañas, pantomimas de diverso tipo, como disparar un arco y una flecha o de tocar un arpa, mutismo, ceguera e insensibilidad. A veces en medio de un ataque, daba gracias a Dios y pedía ser liberada de sus aflicciones. Pronto corrió la voz y se convirtió en un espectáculo para los piadosos Puritanos, escépticos y curiosos y hasta personas de alto rango en la sociedad londinense y médicos. La gente acudía en tal cantidad que se decía

que era una especie de teatro, de allí que las autoridades se sentaran tentadas a investigar que era lo que ocurría.

Mary fue llevada a la casa del alcalde para enfrentar el primero de muchos careos con Elizabeth Jackson. Todas tuvieron como corolario los espantosos arrebatos físicos y verbales, con parálisis, tics, espasmos, contorsiones, muecas, gruñidos, invocaciones al Altísimo que tardaban horas y en la cúspide del drama, una voz gutural que sonaba como “hang her”.

El Obispo de Londres, Richard Bancroft quien asistió a uno de estos careos, pensó que Elizabeth era inocente y llamó al señor Crooke, “Recorder of London”, que era la principal autoridad legal en la ciudad, quien a su vez convocó a ambas mujeres.

El señor Crooke quiso poner a prueba a Mary y ordenó que una mujer parecida a la señora Jackson apareciera cubierta con su sombrero y con la cara cubierta por una bufanda. La hizo entrar a la habitación donde estaba Mary Glover e hizo que Mary caminara enfrente de ella y la tocara. Nada ocurrió. Luego hizo entrar a Elizabeth vestida con los ropajes de otra persona. Mary Glover en medio de un ataque, demandó que fuera colgada. El “Recorder” tomó una candela para probar la insensibilidad de Mary e hizo varios experimentos, todo con idéntico resultado... ninguna reacción de dolor...El señor Crooke se convenció de que Mary no fingía.

La plebe pronto dictaminó: la señora Jackson era una bruja y Mary Glover había sido poseída por el demonio.

Elizabeth por su parte, denunció ante el Colegio de Médicos de Londres²¹⁷ a los doctores Mounford, Herring y Bradwell quienes comparecieron por parte de la justicia para dar su opinión acerca del caso y sostuvieron la acusación que pesaba sobre ella.

El Colegio nombró una comisión de doce médicos para evaluar la situación. En ausencia del Dr. Mounford que se encontraba fuera de la ciudad, los otros dos médicos expusieron los síntomas de Mary así como el impacto que causaba su voz nasal al proferir la orden de “hang her²¹⁸”. Sin duda, la joven estaba hechizada. Sin embargo, la mayoría de los doce médicos, quienes fueron descritos como hombres muy ilustrados, consideraron que Mary Glover padecía de alguna enfermedad natural.

El juicio se celebró el primer día de Diciembre de 1602. Los médicos oficiales, Herring y Spencer dictaminaron que los desvaríos de Mary eran de causa sobrenatural mientras que dos miembros del Colegio de Médicos enviados a petición del obispo Bancroft

²¹⁷ Esto fue en noviembre 13 de 1602.

²¹⁸ “Cuélguenla”

como testigos del gobierno, Jorden y Argent más el teólogo Meadows, negaron que los “síntomas” tuvieran relación con una posesión pero Jorden, al ser interrogado, no logró sostener su punto de vista. Tampoco conocía ninguna cura y denegó encargarse del caso.

Ambas mujeres fueron sometidas a pruebas para determinar la veracidad de su comportamiento, Elizabeth debió rezar el Padre Nuestro y el Credo pero sucumbió por su ignorancia al cometer varios errores y olvidos, lo que fue interpretado como devoción al demonio por parte de Elizabeth. Mientras tanto, Mary se retorció.

En el juicio sin embargo, muchos vieron en Mary a una fraudulenta y defendieron a Elizabeth.

Sir Edmund Anderson, el jefe de justicia de la corte de Common Pleas, reconocido caza-brujas y juez principal del caso, en compañía de otros jueces, ratificaron la acusación de brujería y Elizabeth fue condenada a un año de prisión y a ser varias veces expuesta a la vergüenza pública²¹⁹, la pena máxima por ese delito.

Mary por su parte, fue sometida a sesiones de exorcismos que concluyeron con su curación en diciembre de 1602²²⁰.

Este caso dio para que corriera mucha tinta y dividió al Colegio en una difícil discusión en cuanto a las posiciones científicas o religiosas en que se apuntalaban los razonamientos de sus miembros.

El Dr. Edward Jorden, humillado por su actuación en el juicio, escribió, a sugerencia del Obispo Bancroft, el libro titulado *A Briefe Discourse of a Disease Called the Suffocation of the Mother*, que fue publicado en 1603²²¹. En él, Jorden defiende el origen “natural” de la enfermedad conocida como “suffocation of the mother”, pero casualmente, el libro aparecía un mes después del libro del Rey James, *Daemonologie* y según Hunter y Macalpine, pretendía contrarrestar la influencia de éste²²².

El Dr. Stephen Bradwell, quien no era miembro del Real Colegio de médicos, creía en las posesiones y había publicado varios textos donde hacía evidente su punto de vista

²¹⁹ La condena a muerte de la brujería fue introducida hasta 1604 en Inglaterra.

²²⁰ Esta es una reconstrucción traducida por mí de la narrativa del caso que se puede encontrar en el libro de Andrew Scull, *Hysteria, The Disturbing History* (2009) y en el libro de Michael MacDonald, *Witchcraft and Hysteria in Elizabethan London* (1991) en su versión original. La exposición del caso fue realizada por Stephen Bradwell y publicada bajo el título *Mary Glover's Late Woeful Case, Together with her Joyfull Deliverance*, en 1603 y se encuentra en la British Library. MacDonald obtuvo los permisos para su publicación íntegra, así como del *A Briefe Discourse of a Disease Called the Suffocation of the Mother* de Jorden, en el mismo libro.

²²¹ Edward Jorden, *A Brief Discourse of a Disease Called The Suffocation of the Mother*. Londres, John Windet Print, 1603.

²²² Richard Hunter y Ida Macalpine, *Three Hundred Years of Psychiatry. 1535-1860*, Londres, Oxford University Press, 1963, p. 68.

religioso. El consideraba que esa enfermedad era una manifestación del demonio. En ese mismo año, publicó su texto *Mary Glover's Late Woeful Case, Together with her Joyfull Deliverance*²²³, en el que hace una exhaustiva narrativa del caso de Mary Glover y defiende su causación como “sobrenatural”. Mary no tenía ninguna enfermedad contagiosa o de *Suffocation of the Mother*, sino que era víctima de los quehaceres del diablo. En su texto la emprende contra el Dr. Jorden, acusándolo de descuido y falta de habilidad para registrar los síntomas de Mary²²⁴.

2.2. “Suffocation of the Mother” en la Inglaterra del siglo XVII

En la portada del texto del Dr. Jorden, *A Briefe Discourse of a Disease Called The Suffocation of the Mother*²²⁵, puede leerse que fue escrito en ocasión de la sospecha de una posesión por un espíritu maligno o algo similar que posee un poder sobrenatural, para aclarar cómo donde se ha declarado que diversas acciones y pasiones del cuerpo del hombre atribuidas por el común al Diablo, tienen sus causas naturales y acompañan esta enfermedad²²⁶.

Consta de siete capítulos con muchas referencias puntuales a autores reconocidos de la historia de la medicina, desde Hipócrates hasta Avicena, así como de colegas de su época. Escrito en un estilo académico, da cuenta del uso del término así como de los síntomas, ejemplifica con la clínica y plantea las curas.

En el capítulo primero, establece que es comprensible que para gente iletrada, esta enfermedad tenga causas sobrenaturales ya que se trata de una enfermedad que puede afectar casi cualquier función del cuerpo humano: cerebro, corazón, hígado, arterias, nervios, que se ven comprometidos cuando hay una corrupción de los humores²²⁷.

²²³ Stephen Bradwell, “Mary Glover’s Late Woeful Case, Togheter wit her Joyfull Deliverance”, en Mac Donald, M. *Witchcraft and Hysteria in Elizabethan London*, Londres, Routledge, 1991.

²²⁴ El texto de John Swan, *A True and Brief Report of Mary Glover. Vexation and of Her Deliverance by Fastings and Prayer* fue también publicado en 1603.

²²⁵ Edward Jorden, *A Brief Discourse of a Disease Called The Suffocation of the Mother*, op.cit. Fue escrito en inglés isabelino. La traducción es mía. En la dedicatoria, Jorden, se dirige al Presidente y colegas del Colegio de Médicos de Londres y menciona allí que lo que desea es dejar establecida la doctrina sobre esta enfermedad que para la gente común tiene un origen sobrenatural.

²²⁶ En 1665 se registraron 28,709 muertes en Londres por la plaga y de estos, 2036 se atribuyeron a convulsiones de “the Mother”. Abraham Wolf, *A History of Science, Technology and Philosophy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Londres, George Allen & Unwin, 1935, pp. 589-591.

²²⁷ Hipótesis galénica. El cuerpo en la Antigüedad y en el medioevo es un cuerpo plano, no de órganos sino de fluidos que se podían concentrar en los humores: semen, orina, lágrimas sudor y dos tipos de semilla femenina que se pensaban en las teorías medievales: la menstruación y el semen femenino. Helen King, “Introduction”, en Horstmanhoff, M; King, H Andzittel, CL. (eds). “Blood, Sweat and Tears – The Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe”, *Intersections Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture*, vol. 25,

Las manifestaciones sintomáticas, a las que denomina “accidents”, pueden ser tan variadas como el croar de ranas que emerge de lo profundo de la garganta, el silbido similar al de la serpiente, las convulsiones, la parálisis. Si bien desconoce la causa de la enfermedad sigue la tradición de Hipócrates con su teoría del movimiento del útero para arriba o abajo que obstruye venas o arterias o hasta la locomoción y cita su *De morbi Muliebri o De nat. Muliebri* (De las enfermedades de las mujeres o de la naturaleza de las mujeres). También se habla de refrigeración del cuerpo y venenos vaporosos que provienen de los humores corruptos según Galeno y su texto tiene muchas referencias a médicos considerados los sabios de la medicina y de la anatomía como Vesalio y Amatus Lusitanus.

Jorden menciona dos casos de mujeres, reportados por otros médicos del siglo XVI que presentaron esos síntomas “de la Madre” a las que se les aplicaron remedios, lográndose su curación.

¿Por qué se la llama “Suffocation of the Mother”? En el capítulo segundo, Jorden plantea que el nombre atribuido varía de autor en autor. Se le conoce como *passio hysterica*, *Suffocatio*, *Prafocatio*, *Strangulatus Uteri*, *Caducus Matrici*. En inglés, *the Mother*, *the Suffocation of the Mother*, porque comúnmente se presenta una sensación de estrangulamiento de la garganta que causa la falta de aire, de allí la palabra *suffocation* y se trata de una afección del útero, al que se le llama “The Mother”.

Jorden hace un recuento de las diferentes posibilidades de aparición de los ataques, su duración y también su frecuencia e incluso, su cumplimiento en algunos casos, de horarios determinados. Hay también para él, síntomas con “consentimiento de la Madre” para distinguirlos de los síntomas que provienen directamente del útero. Son en realidad, “por procuración”, que no duran más que el tiempo del ataque.

¿Cuál es la importancia y el papel del útero? Las facultades del útero propiamente son dos: la preservación de todo el cuerpo en las mujeres y la propagación de la humanidad porque allí se nutrirá el nuevo ser. Más allá de esto, esta parte no tiene usos más que como colector. La sustancia es nerviosa por la necesidad de barrera y movimiento y es poroso por la necesidad de distensión y contracción. Por otra parte, está conectado a otras partes del cuerpo para soportar el peso del niño, cuerdas, ligamentos, membranas venas, arterias y nervios que provienen de diferentes órganos y músculos²²⁸.

2012, pp. 1–17, 2012, p.6. La naturaleza del cuerpo es idéntica a la del mundo, por eso las metáforas son agrícolas. La sexualidad es para la reproducción.

²²⁸ “hacia atrás cuerdas pequeñas sobre el intestino delgado al hueso sacro, hacia delante, desde la vejiga al pubis por ciertas membranas derivadas del peritoneo a cada lado ligamentos que crecen desde los músculos de los lomos.

Es de anotar aquí que no hay ninguna mención a ninguna función relacionada con el cuerpo femenino como un cuerpo sexual. Es una función propia del cuerpo de la mujer que no va más allá de la función “colectora”.

En los capítulos tercero, cuarto y quinto, Jorden explica cómo se ocasiona cada síntoma de acuerdo a cómo se alteran las funciones corporales. Por ejemplo, el calor. La temperatura corporal mantiene unidos el alma y el cuerpo y el corazón es el recinto de esta unión y desde allí el espíritu vital se dispersa por todo el cuerpo a través de las arterias. Si el útero se enferma, todo esto se altera, incluso el movimiento del corazón, dando lugar a la aceleración o desaceleración del pulso o su contrario o a los síncope. Habla de varios casos de médicos de la historia, que lograron recuperar a mujeres que estaban enfermas “de la Madre” y les fue recobrada la vida aún después de “verlas morir” de un ataque²²⁹.

Cuando la facultad animal sufre, se pueden obtener síntomas como el hablar desde el estómago o la ventriloquía como planteara Hipócrates. El capítulo cuarto versa sobre las extrañas formas que toma esta enfermedad “en que la facultad animal está afectada y se presentan alteraciones de la imaginación, la razón y la memoria. Otros médicos han dado cuenta de casos en que la persona puede entender otras lenguas o leer escrituras canónicas pero no apócrifas, por ejemplo. Hipócrates, Galeno, Avicena, consideran que sucede la alienación de la mente en esta enfermedad hasta el punto de la furia y la pérdida del juicio. Otras funciones que se ven concernidas son las relativas a los sentidos de la vista, el oído, el habla y el olfato. También las sensaciones, la locomoción y el movimiento en general.

Jorden va describiendo y explicando cada síntoma, su trayectoria corporal, su presencia en otras enfermedades y en el cuerpo masculino. Problemas en la respiración, la ingesta de alimentos, la excreción (vómitos) etc.

Las causas de esta enfermedad son tratadas en el capítulo sexto. En él sostiene que cualquier cosa contenida en el cuerpo como espíritu, sangre, humores, excrementos que se resumen en dos, sangre y naturaleza, pueden ser malignos. La sangre es un humor del que nos alimentamos y que el infante necesita para crecer en el vientre materno. Hipócrates habla de los peligros de la sequedad de la matriz o de una excesiva

También para esos usos recibe venas desde el hígado, arterias del corazón y nervios desde el cerebro y la espalda que están insertas en la sustancia de esa parte para el beneficio de esas facultades, esto es mantener la vida del útero y para la propagación y para descargar todo el cuerpo de cosas superfluas (que no se necesitan) que podrían ocasionar enfermedades”. Edward Jorden, *A Briefe Discourse of a Disease Called The Suffocation of the Mother*, op.cit., s.n.p.

²²⁹ La literatura menciona frecuentemente que estos ataques podían llevar a un desmayo que tardara días en recuperar y que semejava la muerte, por lo que se formularon leyes en Inglaterra para prevenir la sepultura de la persona viva.

evacuación de sangre. Galeno habla del exceso de frío a lo que sigue una hemorragia que afecta los nervios y el cerebro. Puede pudrirse, hacerse excremento y afectar la temperatura y humedad del cuerpo como pasa en la Melancolía y se puede dar a partir de ello, la putrefacción de la sangre.

Otra sustancia que puede corromperse es el esperma que se convierte en un veneno como el del escorpión o la serpiente.

Lo peor es la corrupción que procede de la naturaleza, que es aquello que el cuerpo debe evacuar. Galeno habla de mujeres que gozan del beneficio del matrimonio pero que en el momento en que se suprime la evacuación, caen en esta enfermedad. El aire puede ser un factor de peso, tanto por corrupción del mismo como por exceso de frío. También la comida y la bebida han demostrado ser madres de todas las enfermedades.

Las mujeres solteras y las viudas son más proclives a esta enfermedad porque se detienen las funciones naturales del cuerpo.

Se puede caer presa de la enfermedad de la madre por duelos, por ira, celos o por amor, ya que las emociones afectan también a las funciones naturales del cuerpo. “No somos dueños de nuestros propios afectos, somos como ciudades maltratadas, sin paredes, o navíos arrojados al mar, expuestos de todas formas a los asaltos y peligros, aún al derrumbamiento de nuestros propios cuerpos²³⁰”.

La cura de esta enfermedad requiere de cuidados tal como lo aconsejaban Hipócrates y Galeno. El capítulo siete es un compendio de instrucciones que pueden ser seguidas por las personas que rodean a la persona enferma: en caso de ataque, atar a la persona para que no se golpee, evitar que se muerda los dedos, acostar a la persona boca arriba, aplicar olores desagradables en la nariz y luego olores dulces. Las causas externas se atacan con dieta equilibrada y descanso, no coger frío, no tomar vino ni carne cruda. Si hay perturbaciones de la mente, se debe aconsejar y tratar de persuadir pero en algunos casos, hay que confirmar sus fantasías, darles remedios fantasiosos, sugestivos.

El diagnóstico de una enfermedad “de la Madre” es muy complejo, advierte, porque se asemeja a otras enfermedades como la epilepsia. Como afecta a todo el cuerpo, todas las funciones quedan comprometidas.

²³⁰ Edward Jorden, *A Brief Discourse of a Disease Called The Suffocation of the Mother*, op.cit., s.n.p.

2.3. El polémico texto de Edward Jorden. La histeria “medicalizada”

Algunos investigadores han considerado que el texto de Jorden fue el primer tratado escrito en inglés sobre la histeria. Lo aclaman como el que hizo entrar el concepto antiguo de la histeria en la medicina de Inglaterra delineando su carácter específico y con una etiología propiamente vinculada a lo sexual.

Dos textos importantes, en la medida en que se convirtieron en punto de referencia en los estudios académicos, han sido los de Richard Hunter e Ida Macalpine “*Three Hundred Years of Psychiatry. 1535-1860*”, de 1963²³¹ y el que ya he mencionado de Ilza Veith, *Hysteria, the History of a disease*, publicado en 1965²³².

Hunter y Macalpine plantean a la histeria como la enfermedad que tiene la capacidad de imitar todas las enfermedades: ...”a sex-linked nervous disorder, the potential imitator of all ills”, según Hunter y Macalpine²³³. Estos autores también consideraron que el texto de Jorden fue el primer libro que habla de los signos y síntomas de los desórdenes mentales y nerviosos²³⁴.

En realidad, Jorden no trabaja la enfermedad “de la Madre” como un desorden mental o nervioso. Jorden sigue estrictamente la tradición de los Antiguos, no toma partido ni por Hipócrates ni por Galeno, sino que intenta elaborar una síntesis de varias perspectivas, en él hay una continuidad de la medicina antigua, no se vislumbra ninguna ruptura. Más adelante veremos que en esta época no hay aún una separación o clasificación de síntomas “mentales” o “nerviosos”, por lo que para Jorden, son síntomas del cuerpo y los afectos tienen una incidencia directa en el cuerpo, pero no hay una división entre mente-cuerpo tal como la conocemos actualmente, que se vendrá a establecer hasta Descartes.

Veith nos sorprende nuevamente al plantear que Jorden, precursor de Thomas Willis y de Thomas Sydenham, fue también el primero que delineó algo parecido a una psicoterapia de la histeria con su idea de dar consejos y de involucrar a parientes y amigos en el cuidado de la enferma, lo cual es inferir demasiado²³⁵.

²³¹ Richard Hunter y Ida Macalpine, *Three Hundred Years of Psychiatry. 1535-1860*, p. 68.

²³² Ilza Veith, *Hysteria, the History of a disease*, op. cit.

²³³ Richard Hunter y Ida Macalpine, op. cit., p. 69.

²³⁴ *Ibid.*, p. 68.

²³⁵ Ilza Veith, *Hysteria, the History of a disease*, op.cit., p.123. Thomas Sydenham fue uno de los precursores para que se pudiera establecer la teoría neurológica de la histeria en 1681 y Thomas Willis fue un neuroanatomista de su tiempo que propuso que la histeria se genera por problemas en el cerebro y la espina dorsal en 1670.

Más recientemente, Tsu-Chung Su, en el artículo *Hysteria, the Medical Hypothesis, and the Polymorphous Techniques of Power*, propone también que Jorden medicaliza la histeria²³⁶ que es una emergencia “foucauldiana” producida a través de un particular estatuto de fuerzas que la usurpan del poder de la demonización²³⁷.

El caso de Mary Glover, según su criterio, produjo una cantidad de intervenciones y discusiones, además de constituir un teatro en sí, un campo de signos y un “continuo incitamiento al discurso”, lo que hizo que Jorden escribiera su texto. Según Su, lo que hace Jorden es quitar el peso a la teoría de los Humores de Galeno y al desplazamiento del útero como causa del ataque histérico, para ponérselo a las “perturbaciones de la mente”. Jorden estaría tratando de que el interés de la gente se desplazara a “los deseos y pasiones” de las mujeres y que su cura se alejara de las manos de los exorcistas²³⁸.

Y aún más, valora el contexto en que surgió: “...como un mecanismo discursivo de poder/saber centrado en la sexualidad femenina, creó la histeria como una metáfora de sexo/género y un constructo de saber/poder²³⁹”.

Con Jorden se mostraría cómo se pensó a la histeria vinculada al cuerpo de la mujer y esto constituiría para Su, la histerización del cuerpo de las mujeres propuesta por Foucault en su libro *Historia de la sexualidad*²⁴⁰.

Andrew Scull en el prólogo de su libro *Hysteria. The Disturbing History*²⁴¹ (2009), menciona el caso de Mary Glover y dedica su capítulo primero a la polémica abierta por el caso con el Dr. Jorden. Mary Glover no estaba embrujada. Era histérica y eso fue el motivo del alegato de Jorden. Para Scull lo que está en el centro del asunto es el hecho de que la histeria es una enfermedad femenina.: “El género juega un rol grande y complejo en la biografía de la histeria, por lo que tal vez calza el hecho de que la primera paciente inglesa prominente a ser considerada histérica, debiera ser una chica joven y soltera²⁴²”.

Scull directamente hace de la mujer una figura patológica con estas aseveraciones, sin puntualizar que, en realidad, Jorden lo que quería demostrar era que Mary padecía de una enfermedad de origen natural, de origen uterino que afectaba los humores y por lo

²³⁶ Tsu Chung Su, “Hysteria, the Medical Hypothesis the Suffocation of the Mother and the “Polymorphus Technique of Power”: A Foucaultian Reading of Edward Jorden’s”, *Concentric: Literary and Cultural Studies*, vol. 30, n°1, Enero, 2004, p. 80.

²³⁷ *Ibid.*, 104.

²³⁸ *Ibid.*, p. 73.

²³⁹ *Ibid.*, p. 87.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 67.

²⁴¹ Andrew Scull, *Hysteria. The disturbing history*, New York, Oxford University Press, 2009.

²⁴² *Ibid.*, p. 23.

tanto, a todo el cuerpo, que ya había sido observada en la Antigüedad. Scull, sin análisis, corre a establecer la existencia de la histeria decimonónica en el Renacimiento y su correlato como algo inherente a la feminidad.

2.3.1. La madre sofocada, la Lady MacBeth de Jorden: bruja, mujer histérica , madre rapaz

Joanna Levin también considera que el texto de Jorden es la primera etiología de la histeria escrita en inglés²⁴³ y al comentar el caso de Mary Glover sostiene la interpretación de que las mujeres poseídas por el demonio de la Edad Media y el Renacimiento y las histéricas del siglo XIX y XX han sido la misma figura entre los médicos, incluido Freud. Esto es, lo que para los médicos en el siglo XIX fue histeria, era posesión demoniaca en la Edad Media. Para Levin, ambas fueron categorías sincrónicas, nacieron juntas en medio de la batalla entre el poder religioso y laico y lo que hizo la medicina fue reclamar esa posesión para su campo, llamándola histérica²⁴⁴.

La lectura de Levin apunta a una interpretación del significante “mother”. El concepto de “suffocation of the Mother”, para ella, remitiría a la histérica figurada en Lady Macbeth, quien no tuvo escrúpulos para azuzar a su marido a cometer asesinato con tal de allanar el espacio para que llegase a ser rey pero que luego enfermaría.

La mujer satanizada (las brujas) y la madre histérica, rapaz (Lady Macbeth), son lo mismo²⁴⁵. La “madre sofocada” del doctor Jorden deriva de la triangulación entre la bruja, la embrujada y la histérica. Para Levin, la bruja y la histérica se desviaban de los ideales patriarcales “pero validaron finalmente la misoginia frente a la esencia corrupta femenina²⁴⁶”.

Lamentablemente, Levin cae en el mismo error de Veith. Para su lectura e interpretación no corrobora sus citas y utiliza fuentes de segunda mano sin comprobar ni la traducción que se ha realizado y afirma falsamente²⁴⁷ que el Dr. Jorden habría dicho que “toda brujería proviene de la lujuria carnal que en la mujer es insaciable²⁴⁸”. Sostiene también que Jorden formula una categoría nueva de enfermedad que habla del

²⁴³ Joanna Levin, “Lady MacBeth and the Daemonologie of Hysteria”, *ELH*, Vol. 69, No. 1 Spring, 2002, p.22.

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 21-22.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

²⁴⁶ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 29.

²⁴⁷ Cita aquí a otro autor que a su vez estaría citando a Jorden. Esta cita no existe en el texto de Jorden.

²⁴⁸ Joanna Levin, “Lady MacBeth and the Daemonologie of Hysteria”, *op. cit.*, p. 30.

deseo sexual femenino desbocado, insaciable y de una maternidad corrompida y hasta llega a formular que Jorden “...usó la histeria para aconsejar matrimonio a las jovencitas lujuriosas y las viudas de furor uterino²⁴⁹”.

El texto al que se refiere Levin plantea en realidad que mujeres fuertes y vigorosas (no lujuriosas, como ella quiso leer) que no evacúan su sangre mes a mes tienden a enfermar del útero, la sangre se corrompe y eso causa problemas respiratorios. El concepto de *hysterika passio* de la Antigüedad no puede traducirse libremente por pasión o lujuria, lo que pareciera que las fuentes de Levin hacen. La palabra *passio* remite a padecimiento y sería padecimiento uterino.

Finalmente, Levin considera que cuando se llamaba en el juicio a esas mujeres “Mother Grevell, Mother Turner”, era en forma irónica, pero no se percató de que es una manera de llamar a las mujeres²⁵⁰ y que cuando se trata de la “enfermedad de la Madre” es la enfermedad del útero, por ser este órgano el asiento de la maternidad.

El aserto de Levin de que “la histérica libidinosa de Jorden corresponde a la bruja sexualmente insaciable²⁵¹” es de su propia fabricación. En el texto de Jorden no se plantea nada de esto. El texto de Jorden se apega a los criterios de la medicina de la Antigüedad y al igual que en los textos hipocráticos y en Galeno, la histeria no se menciona para nada.

A la ficción de la histeria en la Antigüedad, en la Edad Media y el Renacimiento, Levin añade la de la madre bruja, madre malvada, mujer histérica libidinosa insatisfecha- madre bruja- rapaz que para ella se fusionarían en la figura universal e intemporal de Lady MacBeth.

Estamos en presencia de una interpretación que reitera en vez de deconstruir, un discurso en el que las mujeres aparecen del lado de la histeria (enfermedad, patología) o de la maldad (moral).

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 30-32. La cita 47 en Joanna Levin, no corresponde a la cita de Jorden.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 32.

2.3.2. *El Rey Lear y la hysterica passio. Su significado en el siglo XVII: ¿mujer lujuriosa?*

Cuando el rey Lear partió de la casa de Goneril para encontrar refugio en casa de su hija Regan, se encontró con que habían partido para no tener que atenderlos. Sumada su decepción a la que le había proporcionado Goneril, rompió en llanto con una queja dolorosa.

O, how this mother swells up toward my heart!
Hysterica passio, down, thou climbing sorrow,
 Thy elements below

*Shakespeare. King Lear, acto II, escena IV, 56-58*²⁵².

En el ensayo de Kaara L. Peterson, *Historica Passio : Early Modern Medicine, King Lear, and Editorial Practice*²⁵³, la autora toma el punto de controversia que ha significado la citada estrofa que pronuncia el rey Lear al llegar al castillo de Gloucester y encontrar que su hija no quiere recibirlo y que lo ha traicionado. Punto de controversia sobre lo que para el rey Lear y para Shakespeare significan la *hysterica passio*.

La autora explica cómo varios cientos de años de crítica literaria y luego psicoanalítica, han tratado de interpretar el texto olvidando los referentes propios de la época. Para Peterson, el rey no sufre de histeria en los términos modernos, puramente freudianos, sino que en Shakespeare, la *hysterica passio* era una enfermedad estrictamente femenina y que la identificación del rey con esta enfermedad debe leerse como parte de su desorientación, de su error, (¿de su debilidad?).

Peterson considera que el uso de este término por parte de Shakespeare que estaba muy al tanto de la polémica que acontecía en la medicina y la política de su época, es una manera de enviar un mensaje que fuera entendible por su público, acerca de que el rey tenía una mente errante en aquel momento.

Peterson demuestra que las lecturas fuera del contexto cultural e histórico terminan alterando el contenido de las fuentes. En algunos casos se habría llegado hasta a

²⁵² William Shakespeare, *King Lear*. En: Manis, J., (ed). Filadelfia, Penn University, 1997, p.66. *Shakespeare empezó la redacción en 1605 y la obra se presentó en 1606.*

²⁵³ Kaara L. Peterson, "Historica Passio: Early Modern Medicine, King Lear, and Editorial Practice", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 57, No. 1, Spring, 2006, pp. 1-22

intervenir y cambiar la puntuación con tal de acomodar un texto a una intención, para hacerlo encajar en nociones preconcebidas, como es este el caso con la histeria.

Para ella, se pudo haber evitado esta confusión en los textos hipocráticos si se hubiera traducido la palabra *hysterikós* como uterino, en lugar de histeria. Las enfermedades que se producían en el útero y que no podían precisamente afectar a los hombres, no eran lo mismo que la histeria. *Hysterica passio* es un tipo de muchas enfermedades relativas a un útero insalubre. La autora puntualiza que el término “the mother” surgió para nombrar el lugar donde ocurre, donde se sitúa la enfermedad en referencia a la maternidad. No hay un error en Shakespeare como algunos autores apuntan, lo que querría dar a entender era que en él ocurre una feminización, en el sentido de debilidad.

3. La dimensión política del caso de Mary Glover y la “enfermedad de la Madre”

3.1. El juicio de Mary Glover y el texto del doctor Jorden: la batalla por el poder

Michael MacDonald en su libro de 1991, *Witchcraft and Hysteria in Renaissance England: Edward Jorden and the Mary Glover Case*²⁵⁴, realiza una contextualización del surgimiento del libro de Jorden.

Si bien el planteamiento de Jorden enfatiza en que la histeria es una enfermedad natural y no demoniaca, él es un “hombre de su época” que debe tomar en cuenta el contexto político en que se desarrolla su profesión tan dependiente de los vaivenes de la monarquía. Critica los estudios que hacen ver a Jorden como un precursor y afirma que el texto es en realidad un trabajo de propaganda religiosa.

El escrito de MacDonald pone en duda el trabajo científico a favor del contexto político que atañe a la batalla ideológica que se libró entre la jerarquía de la Iglesia Anglicana, los Católicos y los Puritanos en el momento del sonado caso de Mary Glover. Se basa en la instrucción del caso y la acusación de Elizabeth Jackson así como el juicio que terminó en la condena de la indiciada y el exorcismo de la víctima²⁵⁵.

²⁵⁴ Michael MacDonald, ed. *Witchcraft and Hysteria in Renaissance England: Edward Jorden and the Mary Glover Case*, Londres, Routledge, 1991.

²⁵⁵ Michael MacDonald, *Witchcraft and Hysteria in Renaissance England: Edward Jorden and the Mary Glover Case*, *op. cit.*, p vii-xiv.

MacDonald subraya que Jorden escribió su libro a instancias del obispo de Londres, Richard Bancroft y que ya desde allí, se inscribió como herramienta de propaganda religiosa.

La situación que se daba en ese momento, implicaba que los privilegios de que gozaba la Iglesia anglicana por parte de la monarquía, estaban en peligro. Había muerto la reina Elizabeth I en Marzo de 1603, quien había impulsado la Reforma protestante y había logrado que se estableciera la Iglesia de Inglaterra endureciendo al mismo tiempo las políticas contra los católicos. El sucesor de Elizabeth I fue James VI, escocés con una mayor influencia de la Iglesia romana, lo cual pretendía ser aprovechado por los católicos para lograr una influencia en el poder que se había suspendido con Elizabeth. Tanto los católicos como los Puritanos estaban envueltos en prácticas de exorcismo y James, que se había casado con Ana de Dinamarca, muy impresionado con las cacerías de brujas que se implementaban en ese país, había publicado su *Daemonologie* seis años antes de su ascenso al trono.

Este libro elaboraba un perfil de la persona poseída por el demonio y consideraba la urgencia de perseguir la brujería dada la enorme cantidad de personas en el reino que presentaban esa condición y buscaba al mismo tiempo, establecer la cacería de brujas como una rama de la teología²⁵⁶.

Cuando fue proclamado rey, los Puritanos presentaron al rey James la famosa Petición Milenaria en la que clamaban por reformas en la liturgia y por un cese a la persecución de la que eran objeto por parte de la Iglesia Inglesa. Los católicos por otro lado, habían declarado ser la Iglesia verdadera por sus poderosas curas de exorcismo aplicadas a las muchachas poseídas²⁵⁷. Bancroft, el Obispo de Londres, mantenía por esa época una dura batalla contra los Puritanos y los Católicos. Hacía que se encarcelara a los Puritanos por fingir posesiones demoniacas y a las que ejecutaban “exorcismos”, de allí que su influencia sobre James consistió en convencerle de que tanto católicos como puritanos estaban ejerciendo una influencia en el vulgo que era nefasta para el poder soberano y la Iglesia, porque mellaba su autoridad. De tal manera que los Puritanos lograron solamente algunos puntos de su petición.

El caso de Mary Glover abrió la posibilidad para los Anglicanos de consolidar su influencia sobre el rey a partir de la publicación del libro de Jorden y James I continuó dejándose asesorar por el criterio médico y anglicano para diferenciar la brujería de

²⁵⁶ Pauline Croft, *King James*. NYC, Palgrave Macmillan, 2003, p. 26.

²⁵⁷ Barbara Rosen, *Witchcraft in England, 1558-1618*. Amherst, The University of Massachusetts Print, 1991.

otros males, lo que a la vez le permitió introducir la pena de muerte como castigo y a la vez “evitársela” a muchas más personas a manos de puritanos y católicos.

El texto de Jorden fue, entonces, un aliado en la precaria estabilidad del poder soberano en la consolidación de la Iglesia anglicana y en las alianzas entre la monarquía y la jerarquía eclesiástica, además de consolidar las instituciones estatales en detrimento del poder de las masas que estaban siendo atizadas por católicos y puritanos.

En realidad se puede observar que Jorden, en tanto médico, se basó en los textos de los Antiguos, quienes planteaban los diversos síntomas que tenían como causa el útero. Lo que intenta con su intervención en el juicio y luego con su libro, es desautorizar los planteamientos supersticiosos y reorientarlos hacia una perspectiva racional de las enfermedades de las mujeres. Ya Jorden había acompañado al rey, reconocido cazabrujas, para convencerlo de que ciertos comportamientos no tenían como causa la brujería. Se podría decir que esta perspectiva de Jorden vino muy bien a la Iglesia anglicana en su batalla por el poder. En realidad, Jorden no es un precursor, él es un continuador de la medicina racional de la antigüedad.

La ciencia es utilizada en este momento para el afianzamiento del poder soberano, no se trata en ningún momento como plantea Sun Tsu, de que Jorden sea un representante del biopoder, según el concepto de Foucault, entendido éste como el estatuto de la vida natural que se contabiliza y se incluye en los mecanismos del poder estatal²⁵⁸.

Vemos que Su se apresura a calificar de ruptura epistemológica en la medicina la aparición del texto de Jorden²⁵⁹. Al Igual que Veith, Su fuerza los conceptos para hacer que encajen en su hipótesis.

Si bien MacDonald²⁶⁰ trabaja desde una perspectiva donde hace interactuar los elementos históricos propios de la época para evaluar lo acontecido con el juicio de Mary Glover y el doctor Jorden, no toca para nada el hecho mismo de que en esa causa, finalmente son dos las mujeres acusadas de brujería, una en tanto bruja y la otra en tanto embrujada y es que este caso representa una dimensión muy concreta de lo que constituyó el gran operativo llamado Inquisición, realizado en Europa y sus colonias durante la expansión y establecimiento del Cristianismo y dirigida especialmente a las mujeres.

²⁵⁸ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI Editores, 1977, p. 168.

²⁵⁹ Tsu Chung Su, “Hysteria, the Medical Hypothesis the Suffocation of the Mother and the “Polymorphous Technique of Power”: A Foucaultian Reading of Edward Jorden’s”, *op. cit.*, p.81.

²⁶⁰ Michael MacDonald, *Witchcraft and Hysteria in Renaissance England: Edward Jorden and the Mary Glover Case*, *op. cit.*, 1991.

Silvia Federici²⁶¹ pone el dedo en la llaga al plantear que esta persecución terminó con la vida de mujeres, con la expropiación de sus cuerpos y con la creación de una figura que le sería especialmente atribuida: la de la bruja.

4. El objetivo de la Inquisición: las mujeres, brujas resistentes al capitalismo

El proceso de la Inquisición es el proceso de la sujeción del útero, del órgano de la procreación y no es una casualidad que se dejara de hablar de su “movilidad” a favor de otras teorías de “la enfermedad” de las mujeres.

Este proceso que se gestó y amplió más allá de las fronteras continentales, desde el siglo XV al XVIII, requirió de una alta organización político-económica e institucional que revela su importancia. Fue una verdadera cruzada que terminó en la creación, como especifica Federici, de una maquinaria que requirió de muchos insumos, operarios y de una fuerza ideológica y de difusión que penetró todos los niveles de la sociedad: “...panfletos, carteles, trabajos artísticos además de juristas, magistrados, demonólogos y literatura sobre el tema. Y en esta maquinaria participaron los intelectuales de la época, economistas y médicos, y fue dirigida y puesta en ejecución tanto por la Iglesia católica como por los Protestantes²⁶²”.

La explicación que tiene semejante operativo de siglos no es sólo por el atentado que representaba para la Iglesia el papel de las mujeres en las organizaciones populares paganas, sino que estuvo en relación directa con la necesaria acumulación originaria que dio paso al capitalismo en la que la mujer ocupó un papel fundamental.

En su libro, Silvia Federici sostiene que: “La caza de brujas en Europa fue un ataque a la resistencia que las mujeres opusieron a la difusión de las relaciones capitalistas y al poder que habían obtenido en virtud de su sexualidad, su control sobre la reproducción y su capacidad de curar²⁶³”. El naciente capitalismo requería de “...la construcción de un orden patriarcal en que los cuerpos de las mujeres, su trabajo, sus poderes sexuales y reproductivos fueran colocados bajo el control del Estado y transformados en recursos económicos²⁶⁴”. Por eso “la herejía fue asociada a crímenes reproductivos²⁶⁵”.

²⁶¹ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit.

²⁶² *Ibid.*, pp. 232-233.

²⁶³ *Ibid.*, p. 233.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 61.

Federici ubica la transición al capitalismo y la caída del feudalismo entre los años 1450 a 1650 y es en este periodo que se dio el proceso que el capitalismo necesitaba para su constitución cuyo inicio se caracterizó por una concentración previa de capital y trabajo. El capital previo era necesario para la inversión en insumos y herramientas así como para la construcción de la maquinaria que permitiese una producción tecnificada. Ésta exigió además, de trabajadores asalariados, lo que implicó la separación de los trabajadores de los medios de producción.

La inserción del cuerpo en la actividad productiva industrial implicó la transformación de la fuerza laboral en energía productiva, la cual formará parte del engranaje de la producción. El cuerpo se transformó en máquina y en el caso de la mujer fue una máquina reproductiva de la fuerza laboral. La cacería de brujas de hecho, se explica como una estrategia de sometimiento de las mujeres frente a la resistencia que mostraron a este gran cambio.

La energía que este uso del cuerpo requería implicó un control racional sobre ella que dio pie al surgimiento de un nuevo modelo de sexualidad concebida ahora como gasto energético. El nuevo sistema económico requirió de una contabilidad de los cuerpos por lo que no solamente se intervino en ellos en términos de ese gasto energético sino también en el establecimiento de jerarquías en la clase trabajadora según la procedencia étnica, el género o la edad²⁶⁶.

Federici plantea que lo que Foucault llama “disciplinamiento del cuerpo”, fue esta unión de objetivos del Estado y la Iglesia para hacer el pasaje de los individuos a la constitución de la fuerza de trabajo.

En los primeros años del siglo XVII se dio una fuerte persecución legal de todas las formas de socialidad colectivas como juegos, danzas, reuniones que destruyó la cultura popular y en la cual participaron también los Puritanos. La misma Iglesia católica cerró las puertas a los feligreses instituyéndose un encerramiento que permitía un mejor control: del campo al hogar, de la comunidad a la familia y del espacio público al privado²⁶⁷. Con esto se buscaba intervenir en la vida comunitaria y luego en el conflicto social, luego el conflicto social y estabilizar a los trabajadores en sus puestos de trabajo. La crisis capitalista que se agravó por el odio de los trabajadores al trabajo asalariado de hambre, llevó a tomar medidas drásticas, colgamientos y prohibiciones que disciplinaran el cuerpo. Se creó una ética del trabajo, una ingeniería social, dice

²⁶⁶ *Ibid.*, pp. 106-107.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 127.

Federici. Había que someter esos cuerpos vagabundos, con la ayuda de la mecánica, la anatomía y la medicina. El cuerpo se separó del alma, escribiría René Descartes y el cuerpo experimentó esa abstracción necesaria a la contabilidad, al convertirse en un engranaje más del proceso de proceso de producción.

La regulación de las tasas de procreación llevaron a tomar el control del cuerpo de las mujeres, de su reproducción y por ende, de su conducta, que había sido tan difícil de regular a través de los tiempos.

Tanto la Iglesia católica como la Anglicana y los Puritanos estaban de acuerdo en que se revalorizara el matrimonio. Se criminalizó la anticoncepción, el aborto y el infanticidio. Las mujeres parteras fueron marginadas por temor a su complicidad y en su lugar se promovió a médicos hombres en las labores de parto, por lo que se masculinizó una práctica tradicionalmente femenina. Las mujeres acabaron siendo totalmente vigiladas y su útero politizado a favor del poder soberano y el Estado. Se llevaron a cabo también campañas a favor de la natalidad para ponerla al servicio de la acumulación capitalista²⁶⁸. Comenzó el registro demográfico y la intervención estatal en la supervisión de la sexualidad, la procreación y la vida familiar.

“El cuerpo femenino fue transformado en instrumento para la reproducción del trabajo y la expansión de la fuerza de trabajo, tratado como una máquina natural de crianza cuyos ritmos estaban fuera del control de las mujeres²⁶⁹”. El ejercicio de estas políticas tuvo como efecto el alejamiento de los hombres con respecto a las mujeres. Esta división entre los hombres y las mujeres pasó por el miedo inculcado a éstos, por las fantasías del poder de las mujeres alimentadas por los procesos judiciales de acusación de brujería y por el *Malleus Maleficarum*.

Conclusión. La bruja, la histérica que se traslada en escoba desde el siglo XIX

Un nuevo discurso sobre la sexualidad, cuyos trazos provendrían sin embargo del Alto Imperio Romano, fue afianzado por el Cristianismo en Occidente. En él, los placeres de la carne, las *aphrodisia* de los griegos, se subliman y la figura femenina aparece dividida entre la exaltación y el repudio.

La participación activa y la influencia que las mujeres habían tenido tradicionalmente

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 138.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 139.

en sus comunidades resultó amenazante para la Iglesia, el Estado, la nobleza y los señores feudales. Su pésima gestión política, el enriquecimiento de estos sectores y el excesivo gasto que demandaban las Cruzadas habían resultado en la dispersión del hambre, la miseria y la peste, que a su vez generaban alzamientos de la población en contra de estos poderes y sus exigencias insensatas. La Inquisición, que se instituyó para combatir a los herejes, se extendió a las mujeres como forma de castigo por su participación y a veces, liderazgo en las rebeliones.

La ascendiente burguesía, aliada con la Iglesia, las monarquías y el Estado, promulgaron leyes que ahondaron los odios sociales y que fueron conducidos a una telaraña ideológica en la que se había dibujado la figura de la bruja. El lugar de las mujeres cayó a tierra y de la exaltación virginal se pasó a la máxima abyección y la muerte.

El *Malleus Maleficarum* condensa el perfil de la bruja, que es la lista de acusaciones de que serían objeto las mujeres que no se ajustaran al perfil piadoso y callado. Veith y Bronfen, en su historia de la histeria, confunden este listado con la sintomatología histérica categorizada en el siglo XIX, para terminar concluyendo que las brujas eran en realidad histéricas, mujeres enfermas que por la ignorancia médica de la época, fueron condenadas a la hoguera. El caso de Mary Glover fue retomado por Ilza Veith como el parte aguas entre el enfoque antiguo de la histeria y el enfoque científico moderno, forzando los términos para ensalzar al Dr. Jorden. MacDonald ubica este caso, por el contrario, como un campo de batalla dentro de los poderes religiosos.

Las acusaciones por brujería y su persecución son analizadas por Silvia Federici²⁷⁰ como parte del operativo de sujeción del útero a favor, por una parte, de la procreación en el momento de acumulación pre capitalista, en una época de crisis de mano de obra producto de la peste, las guerras y las hambrunas ; por otra parte, la transformación del cuerpo femenino en una máquina reproductiva, en el marco de las nuevas relaciones de producción.

La Inquisición colaboraba así con el nuevo modelo de sexualidad que se gestaba, que ponía en primer plano el concepto de energía, que ahora estaría bajo el control de la Razón en lo que se llamó “el disciplinamiento del cuerpo”, esto es, la conversión de energía en fuerza de trabajo.

Pareciera que la histeria como enfermedad femenina anotada como tal en el discurso

²⁷⁰ *Ibid.*

científico surge más adelante en el marco de las relaciones capitalistas de producción, y emerge, no como mal aislado sino como conformación somatopolítica.

CAPITULO III

EL NACIMIENTO DE LA HISTERIA COMO CUERPO SUBALTERNO EN LA CONFORMACIÓN DE LA NUEVA SOMATOPOLÍTICA

1. Familia, esposa y madre. Una mujer domesticada para el siglo de las Luces y más allá...

A fines del siglo XVII, este trabajo de sometimiento y reducción de las mujeres ya estaba concluido e inició la reconversión del ideal, de bruja a mujer de casa. Así lo plantea Silvia Federici: “La caza de brujas destruyó todo un mundo de prácticas femeninas, relaciones colectivas y sistemas de conocimiento que habían sido la base del poder de las mujeres en la Europa pre-capitalista, así como la condición necesaria para su resistencia en la lucha contra el feudalismo²⁷¹”.

Las mujeres, dice Federici, fueron definidas como “seres salvajes, mentalmente débiles, de apetitos inestables, rebeldes, insubordinadas, incapaces de controlarse a sí mismas” y pasarán a ser retratadas, a finales del siglo XVIII, como seres “pasivos, asexuados, más obedientes y moralmente mejores que los hombres²⁷²”. El matrimonio y la familia constituidos como su destino, serán asimismo el símbolo de su derrota. La mujer desaparecerá detrás del marido, sometido a su vez a un control frente a un ideal en tanto aquel que es jefe de familia, lo cual será a la vez su privilegio machista y la compensación por un lugar que el biopoder nunca le otorgará. La familia devendrá “...la institución más importante para la apropiación y el ocultamiento del trabajo de las mujeres²⁷³”.

Uno de los efectos de esta transformación, fue que la figura femenina quedó dividida entre el nuevo ideal de mujer sumisa, obediente y dependiente, y la “reaparición” de la bruja en las nuevas figuras femeninas del mal. La dependiente, mujer-niña, debía permanecer en casa porque la calle se volvió peligrosa al ser una carnada para los hombres que podían abusar sexualmente de ella sin sufrir consecuencias legales

²⁷¹ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, op. cit., p. 157.

²⁷² *Ibíd.*

²⁷³ *Ibíd.*, p.149.

mayores. La bruja reconvertida, el anti-ideal, escribe Federici, fue protagonizado por “la puta, la regañona, la despilfarradora, la villana, la mujer salvaje hermanada al concepto que se difundió de los indígenas²⁷⁴”. La base de apoyo para esta maniobra de división, fue la afirmación de una condición de inferioridad de las mujeres que atañía a sus reacciones emocionales y escaso control sobre sus deseos y pasiones. La moral cristiana fue entonces reabsorbida en los nuevos códigos, y un decálogo de comportamiento para mujeres fue claramente detallado prescribiendo desde el ropaje hasta la manera de hablar.

Año a año, siglo a siglo hasta llegar al XXI, las mujeres “mostrarán” su incapacidad de conducirse autónomamente por lo que una serie de instituciones se harán cargo de ella, de su cuerpo y de su sexualidad. ¿Cómo se fue produciendo este cuerpo femenino como cuerpo subalterno dividido? ¿Bajo qué estrategias de poder se fue logrando que esas mujeres temerosas de ser acusadas de brujería, entraran en la dimensión de la disciplina de su sexualidad para hacer real ese lugar de reproductora de la fuerza de trabajo?

Las mujeres ya tenían un lugar de inferioridad en la Antigüedad. En la Edad Media, la carne femenina y su simiente de imperfecta calidad se transpondrían en debilidad moral frente al demonio y sus tentaciones, y luego en endeblez anatómica y del sistema nervioso. “Las mujeres siempre fueron tratadas como seres socialmente inferiores, explotadas de un modo similar a formas de esclavitud”, asegura Federici²⁷⁵.

Incapaz de estar a la altura de su misión de contenedora de la simiente y de la procreación, habrá que proteger su útero, lo que la hará objeto de control social por parte de la religión y la autoridad feudal, de ahí que la *histeriké pnix* tuviera tanta resonancia en el Renacimiento, en que fue resaltada como si sólo de ello se hubiera escrito en la medicina Antigua acerca de las mujeres.

Se construyó un todo a partir de una pequeña parte, el útero, llamado “The Mother”. Es importante aquí hacer notar que “La Madre” no es la mujer, es el útero. No hay una consideración siquiera de mujer = madre tal como la conoceremos en el siglo XIX, porque eso implicaría concederle un lugar y, además, de gran poder a las mujeres. La ecuación mujer = madre requerirá de otras condiciones que se establecerán con la familia nuclear y cumplirá con otros objetivos como la reproducción de la fuerza de trabajo. Si bien el catolicismo había fabricado la imagen de una madre de Cristo, es una madre virgen, una figura imposible, etérea, no humana, atravesada por dos milagros, el

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 157.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 24.

de la concepción sin cohabitación sexual y a partir del siglo IV D.C., el de la ascensión al Cielo en cuerpo entero, llamada para diferenciarla de la de Jesucristo, la asunción. Tampoco era un lugar de diosa puesto que era incapaz de realizaciones propias, su lugar era de intermediaria, posición ideológica que sería reforzada en el siglo XIX para constituir el ideal femenino de la virginidad.

Posteriormente, la ciencia médica se haría cargo del útero, que, si debía controlarse en la fase de acumulación pre capitalista lo sería aún más en el capitalismo. La Modernidad creará la sentencia de que “la biología es destino”: el de la fragilidad, la dependencia y la proclividad a la patología. El proceso de construcción del cuerpo de la mujer como sexualidad subalterna formó parte de un entramado en el que encontramos hilos políticos y científicos donde se deslizan además las claras puntadas del poder soberano que se entretajan en él con su discurso patriarcal-religioso.

Esta sexualidad subalterna femenina fue contemporánea de la construcción de otros cuerpos subalternos como el del indígena y el africano, ya que su producción transcurrió a la par del proceso de colonización de América, África y Australia. La introducción de la noción biológica de la raza en el siglo XVII fue la marca escrita de esta diferenciación legalizada biológicamente. A la par de los procesos inquisitorios y de la cacería de brujas que en realidad se extienden hasta el siglo XVIII, estas características de un régimen soberano abren paso sin embargo, al régimen disciplinario. Las identidades personales, genéricamente establecidas se instauraron junto a las nacionales. El descubrimiento y colonización de los cuerpos y de las tierras, la cartografía del cuerpo femenino y masculino, darían paso a la disciplina de la sexualidad que haría posible la extracción de plusvalía y la reproducción posterior de las fuerzas productivas. Cada cual fue tomando su lugar no sin ejercer resistencia, la que habría de costar muy caro: muerte o encierro. A la mujer le costó el ser sujeta a la locura o a la histerización de su cuerpo, al decir de Foucault. Sobre ella se aplicarían diferentes métodos de tortura, velada o no, pública o privada, aislamiento y negación de su condición de sujeto deseante por parte de su propio marido y familia o por parte de representantes institucionales.

1.1. Los signos, los mapas, la cartografía de los cuerpos subalternos

Según Foucault, a partir del siglo XV el régimen soberano muta, experimenta los

cambios de la acumulación pre capitalista con la invención de la máquina y la imprenta, y con la colonización inicia una larga cadena de contradicciones que indican la colisión de los intereses que están en juego, la ascendiente burguesía y la decadencia del poder monárquico y del eclesiástico.

Para la primera mitad del siglo XVII todo el régimen de signos ha cambiado. El signo deja de ser una figura del mundo, “no se tratará ya de similitudes, sino de identidades y de diferencias²⁷⁶”, señala Foucault. Definido por su eficacia depende de tres variables: no está más en la naturaleza, en las estrellas por ejemplo, porque ya las estrellas no hablan, no se trata del lenguaje de las cosas, sino que los elementos cobran la cualidad de ser *sustituibles*. El signo, para su análisis, requiere ser separado en elementos que puedan ser *ordenados*. El binarismo del lenguaje permitirá la *taxonomía*; conocimiento y lenguaje están en un mismo nivel y participan juntos en el ordenamiento universal. Dice Foucault que la vieja relación al texto propia del Renacimiento, dio paso a una lógica gramática²⁷⁷. Es lo que generó un proceso de secularización de los sistemas de representación que condujo a la aparición de un conjunto de nuevas relaciones, donde por supuesto la Iglesia vio amenazado su poder. En este momento surge la Antropología Humana que medirá los signos externos y establecerá las diferencias entre los seres. El Humanismo establecerá diferencias de raza, de sexo, de normalidad y anormalidad, lógica pura de dominación soberana²⁷⁸, de búsqueda de la producción del cuerpo sometido, que subsistirá al biopoder y que se articulará con él.

Foucault propone la noción de *biopolítica* para designar un nuevo régimen que por un lado se reapropia de las técnicas de violencia soberanas y establece alianzas estratégicas con esas técnicas de la muerte y por otro, se tecnifica.

El biopoder genera básicamente una máquina semiótica que procesa los insumos necesarios para producir y reproducir la fuerza de trabajo del sistema capitalista. La capitalización de la vida va a ser el elemento central, por lo que el significante *vida* atravesará varios siglos y aparecerán entonces nuevas figuras de lo normal y de lo anormal que se alojarán en los cuerpos vivos en la medida en que se ajusten más o menos a los requerimientos de la máquina productiva.

²⁷⁶ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968, p. 56.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ El régimen soberano viene a ser situado por Michel Foucault entre la época del avance del cristianismo en Occidente hasta el periodo de la Ilustración. La característica de este régimen de las relaciones saber/poder, es que está fundado teocráticamente y la discursividad sobre el cuerpo gira en torno al derecho soberano de dar la muerte. Las técnicas de poder son entonces, religiosas, por un lado, trascendentes, pero por otro lado, jurídicas con la aplicación de técnicas de crueldad en directo sobre el cuerpo (tortura, castigo, exclusión o muerte), y un gran margen de teatralización, que imprima terror y disuada de la rebeldía.

El discurso científico será el encargado de la producción lingüística y la Medicina cobrará un lugar sumamente especial por la gran capacidad performativa de su discurso y por su cercanía con los cuerpos vivos²⁷⁹, plantea Beatriz Preciado. La Biología como ciencia y las ciencias de la naturaleza cobrarían un papel preponderante.

El cuerpo pasa de ser una superficie de inscripción en el régimen anterior, a ser un saco lleno de órganos en el biopoder que se inventan y proliferan, se estudian, diagraman y mapean. El edificio corporal se concibe como una máquina productiva y reproductiva acorde a las políticas nacionalistas que se han establecido a partir de la colonización.

Lo que surge ante la mirada, la piel, la superficie y sus límites, marcan los modos de las relaciones de alteridad, delineadas a partir de la importancia de la mirada en la revolución copernicana, de lo que se “da a ver”.

El encuentro con el indígena y con el africano en el nuevo sistema de signos, los coloca como Otredad radical al igual que a la mujer, cuyo cuerpo se aleja de los parámetros del hombre de Vitrubio²⁸⁰. La raza es la marca soberana en la piel en la época de la colonización, y denuncia también el acta de nacimiento de la Ciencia Moderna bajo el ala del poder soberano. La unidad de la Ciencia es la unidad de la Naturaleza. Fue prohibido para los franceses el mezclarse con los colonizados o con los llamados *negros*, cuya condición era de esclavitud desde el nacimiento, con el objetivo de garantizar la pureza de la raza blanca²⁸¹. En el caso de la corona española, fue prohibición de mezclarse con judíos y musulmanes que de hecho, serán expulsados de su territorio. Por el contrario, la estrategia de la corona española en América fue precisamente la mezcla, por sus objetivos de expansión bajo la bandera de la cristiandad en los territorios conquistados y más adelante, esta política sirvió a los intereses del requerimiento de gran cantidad de mano de obra para la explotación de las minas, ya que los malos tratos y crueldad de los colonizadores habían mermado la población. Las Iglesias, tanto la católica como la protestante, aprovecharon la colonización para pelear y sostener su poder a través de los cuerpos de los y las indígenas ya que la cristianización era indispensable para asegurarse una presencia permanente en las colonias. El poder eclesiástico se resistió a morir en el naciente capitalismo y de hecho,

²⁷⁹ Beatriz Preciado, *Somateca*, Notas de clase Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, Madrid, 2012.

²⁸⁰ En la segunda parte se profundizará en este tema.

²⁸¹ Los africanos eran considerados esclavos de nacimiento. Según Londa Schiebinger, el color oscuro de la piel evidenciaba una degeneración por haber sido expuestos al trabajo al aire libre, lo que constituía una prueba de que era una “raza” esclava desde siempre. Aún en los blancos, las mujeres y los hombres tenían zonas en su cuerpo en donde el color “impoluto” se tornaba más oscuro, por lo que estas zonas fueron rechazadas y llamadas “pudendas” porque era necesario ocultarlas ya que eran vergonzosas. En: Londa Schiebinger, *The Mind Has Not Sex. Women in the Origins of Modern Science*, Boston, Harvard University Press, 1991.

lograría adaptarse y hacer subsistir ese poder soberano en el medio de la biopolítica.

El nuevo régimen para establecerse requirió de ciertos descubrimientos a partir del siglo XV, de la elaboración de las cartografías náuticas y territoriales, con ayuda de la brújula y el telescopio para el dominio de los territorios otrora desconocidos y ahora nacionales, y al lado de la cartografía del nuevo mundo apareció la necesidad de la cartografía de los cuerpos, que requirió del levantamiento de la prohibición de la disección de cadáveres. Andreas Vesalius, publicó en 1543 su libro *De humani corporis fabrica libri septem*, un libro de anatomía humana con dibujos de los cuerpos y órganos sometidos a disección realizados por un discípulo de Tiziano, de superior calidad a lo que se había reproducido hasta el momento, gracias al recurso en vivo que abría esa disposición, la invención de la imprenta y al desarrollo artístico del Renacimiento²⁸².

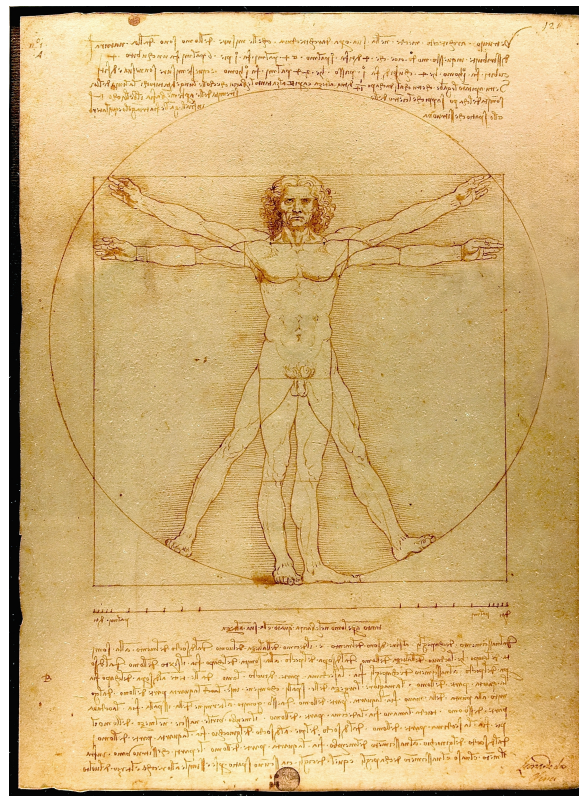
No es casual que en plena época de colonización surgieran los estudios anatómicos. Conocer es dominar; la conquista requiere del coraje y valor que permitan la imposición. La anatomía del cuerpo permitía el desvelamiento de las oscuridades de lo interno del cuerpo humano y también el establecimiento de las diferencias con los colonizados. Sin embargo, el terror a lo desconocido estaba allí y se manifestaba en el dibujo de monstruos marinos en los mapas; el terror mismo debía ser conquistado también. El mapa geográfico permitía hacer visibles las diferencias culturales y establecía las fronteras que había que derribar y el territorio a conquistar. Como bien lo plantea Estrella de Diego en su texto *Contra el mapa*: “Los mapas...son...la señal de una concepción de la existencia que se asocia al ejercicio del poder y a una mirada hegemónica que impone al resto sus reglas, visuales también²⁸³”, y continúa: “Son los mapas y reglas ...a través de los cuales Occidente justificará su infinito deseo de control sobre el mundo y los seres y las cosas del mundo desde las primeras redadas colonialistas de la Modernidad. Incluso sobre los mapas se hará patente la pulsión voraz de tenerlo todo; de someterlo y apropiárselo²⁸⁴”.

La representación es la manera de apropiación y superación de ese miedo a la Otridad radical. Por eso, el conquistador debe ser el modelo de la perfección, porque es el modelo del dominio, es el hombre, blanco, europeo. Leonardo da Vinci, un hombre muy de su tiempo, a la par de la construcción de modelos de guerra, navíos e instrumentos de

²⁸² Puede verse el trabajo de Vesalio en el sitio de la Universidad Nacional de Medicina de los Estados Unidos de América: *Andreas Vesalius's De Humani Corporis Fabrica*, en “Turning the pages”, *National Library of Medicine*. <<http://archive.nlm.nih.gov/proj/ttp/intro.htm>>, así como en el sitio de la Northwestern University de los Estados Unidos <<http://vesalius.northwestern.edu/>>

²⁸³ Estrella de Diego, *Contra el mapa*, Madrid, ed. Siruela, 2008, p. 39.

²⁸⁴ *Ibid.*, pp. 40-41.



4. Leonardo da Vinci, *Las proporciones del cuerpo humano según Vitruvio*, c. 1490.
 Pluma y tinta sobre papel, 34.4 cm × 25.5 cm.
 Galería de la Academia, Venecia.



5. Leonardo da Vinci. *Coition of a Hemisected Man and Woman*,
 (*Coito de un hombre y una mujer en hemisección*), c.1492.
 ("The Drawings of Leonardo da Vinci", en <http://www.drawingsofleonardo.org/>)

tortura, diseñó el “Hombre de Vitruvio” en 1487, que es un estudio de las proporciones que se estableció como el canon de las proporciones humanas. La simetría del cuerpo es el símil de la simetría del universo y esta simetría es masculina, es arquitectura del cuerpo, construcción visual, mapeo del cuerpo.

La formación inicial de Leonardo da Vinci sobre anatomía humana comenzó mientras aprendía con Andrea del Verrocchio, quien le daba mucha importancia a los estudios anatómicos en la enseñanza a pintores y dibujantes. Se sabe que Leonardo realizó muchos estudios del cuerpo humano, y contribuyó con la ciencia al poner los cimientos de la anatomía científica. Como llegó a ser un artista de buena posición social, se le autorizó finalmente a trabajar en la disección de cadáveres humanos en los hospitales de Florencia, Milán y Roma, y realizó más de doscientos dibujos anatómicos bajo la supervisión de un médico, Marcantonio della Torre, entre los cuales aparece uno de los primeros dibujos de un feto dentro del útero, así como la representación del cuerpo interno masculino y del coito entre hombre y mujer.

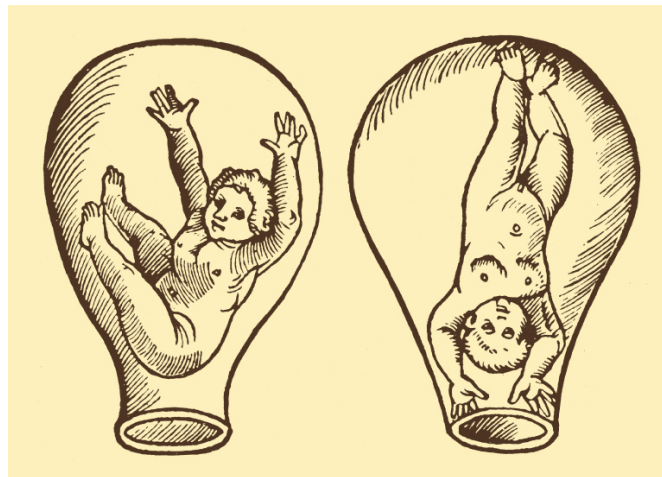
Como se observa en este dibujo de Leonardo, la representación del cuerpo masculino es la preponderante, el cuerpo de la mujer aparece únicamente como el recipiente del pene y del líquido seminal en el coito, la membrana que rodea el útero tiene una conexión directa por una vía que se abre hasta la mama femenina, como si la función de amamantamiento fuera producto directo de la inseminación. Los demás órganos de la mujer están ausentes y su figura es apenas un esbozo. En realidad aquí no se trata del coito entre un hombre y una mujer, sino del coito del hombre. El útero, las mamas, no significan nada, porque lo que importa es cómo el semen es depositado, el semen que es donde reside la generación gracias a la perfección de la creación divina.

Todo descubrimiento nuevo en el régimen soberano con respecto al cuerpo, vino a ser equiparado a ese referente establecido que es el cuerpo del varón, excepto el órgano reproductor, el útero, que no tuvo nunca equivalencia y que aparecerá en los dibujos separado del cuerpo, flotando. Así lo piensa Beatriz Preciado: “el útero es un espacio trascendente de una paternidad teológica, que flota en el semen paterno²⁸⁵”. Esta condición del útero flotante que permite su desplazamiento, el *hysteriké pnix*, se mantendrá hasta que surja la diferencia sexual y el cuerpo de la mujer termine de constituirse con sus órganos. Sólo entonces aparecerá “atado” al cuerpo femenino.

²⁸⁵ Beatriz Preciado, notas de conferencia “Cuerpos inapropiables”, MACBA, Barcelona, 10 Julio 2014.



6. Leonardo da Vinci. *Estudio de un feto en el útero*, c. 1510.
Pluma y tinta sobre papel, 34.4 cm × 25.5 cm.
Royal Library, castillo de Windsor, Gran Bretaña.



7. *Babies in Utero*. Ilustración de un texto de una mujer partera (midwifery), c. 1500.
(Eucharius Rösslín, *Der schwangeren Frauen und Hebammen Rosengarten*, 1513,
en Countway Library of Medicine de la Biblioteca médica de Boston)

El dibujo de Leonardo da cuenta del feto en una cápsula y la lámina *Babies in Utero* realizado por una mujer partera en 1513, cuyo nombre no se consigna, ilustra también ese carácter que tenía aún a inicios del siglo XVI.

Es hasta la segunda mitad del siglo XVI que se empiezan a acuñar los órganos de una sexualidad femenina que será inscrita sólo a partir del establecimiento de la diferencia sexual que conoceremos en la Modernidad, la cual articulará lo anatómico con la identidad personal y que llamaremos sexuación. Toda exploración del cuerpo femenino va a tender a ser equiparado a su homólogo, el masculino, como modelo primario. Fue el caso de las glándulas de Bartolino que fueron descritas en 1677 por Caspar Bartholino, responsables de la lubricación y la excitación sexual femenina y que se consideran homólogas hasta el día de hoy a las glándulas de Cowper de la anatomía masculina, descritas por William Cowper en 1698²⁸⁶. El clítoris, cuyo descubrimiento se adjudicaron tanto Gabrielle Falloppio como Realdo Colombo en 1559, pasa a ser solamente un glándula rudimentario hasta el siglo XX. En realidad hay evidencias de que fue Rufo de Éfeso²⁸⁷ quien lo nombró y lo describió como el centro de placer en la mujer²⁸⁸, asunto que pasaría “desapercibido” después en la historia. Esto es muy importante porque nos hace evidente cómo la anatomía o la fisiología no son disciplinas “objetivas” ni el cuerpo es “natural”, sino producto discursivo, invenciones articuladas. Lo mismo ocurrió con las trompas de Falopio, que fueran “descubiertas” y publicadas en su *Anatomía* en 1561 por Gabrielle Falloppio, Sin embargo, como había planteado anteriormente, ya Herófilo de Calcedonia (335-280 A.C.) de la Escuela médica de Alejandría, había descubierto las trompas de Falopio, los ligamentos uterinos y los ovarios. La presencia de ligamentos que aten al útero a la cavidad abdominal implicaba aceptar que el útero no se desplazaba, por lo que este descubrimiento no tuvo ninguna incidencia. Siglos después, Arateo de Capadocia (siglo I D.C.) estudió la red de membranas que fija al útero y tampoco este hallazgo tuvo repercusiones. No existe una naturaleza a la que se descubre, sino elementos discursivos que se van articulando en una red de saber/poder que produce una matriz de significaciones, por lo que lo no

²⁸⁶ Charles Coulston Gillispie, *Dictionary of Scientific Biography*, New York, Charles Scribner's Sons, 1980.

²⁸⁷ Siglo I D.C.

²⁸⁸ Se tiene acceso al libro de Rufo de Éfeso, *De corporis humani partium appellationibus* en la biblioteca de Google <https://play.google.com/books/reader?id=y5Q21Vp_gQC&printsec=frontcover&output=reader&authuser=0&hl=en&pg=GBS.PR2>

El término clítoris procede del griego antiguo κλειτορίς (kleitoris), que fue reintroducido sin cambios en el Renacimiento. Guillermo Murillo-Godínez, “El clítoris. Aspectos médicos y sociales”, *Revista Electrónica de Portales Médicos.com.*, 2012, en

<<http://www.portalesmedicos.com/publicaciones/articles/3839/1/El-Clitoris-Aspectos-medicos-y-sociales-.html>>

articulable carecerá de sentido y será dejado de lado.

En este proceso, el cuerpo femenino con su útero cartografiado y los órganos que se han descubierto o re-descubierto, pasó a ser objeto de control estatal a través de los médicos varones y las instituciones de salud. De un enfoque fisiológico del cuerpo se pasa a uno anatómico que coincide con el campo de las disecciones y con el giro en la representación, por eso cobra tanta importancia el cuerpo femenino: penetrar lo interno, hacer lo interno, externo, dar a ver para dominar, acercar lo lejano. Esta proliferación de órganos femeninos creará la diferencia sexual como verdad anatómica, señala Preciado²⁸⁹.

La “naturaleza femenina” surgió en tanto desconocida y por tanto, urgente de conocer para domeñar, puesto que su comportamiento respondía a la actividad de los órganos reproductivos. Dado que el placer sexual no se requería para la reproducción según las nuevas teorías, se lo escamoteó con la consideración de ser algo anormal; al no encontrarle ninguna función orgánica se convirtió en algo más cercano a un vicio.

1.2. Los controles biológicos: la mama y el útero

En el siglo XVII tuvo lugar una discusión sobre los efectos de la leche materna en los críos, y de hecho, el mismo rey James de Inglaterra concibió la idea de que la leche materna tenía una incidencia sobre el carácter. Fue un argumento que esgrimió para legitimarse como rey, ya que, teniendo madre católica, fue sin embargo amamantado por una protestante. Afirmaba en ese sentido que su inclinación por la bebida, se debía al alcoholismo transmitido por ella, nos narra Levin²⁹⁰.

El tema de la importancia del amamantamiento de los infantes por parte de sus madres biológicas, cobró vida en una época en que la costumbre era la de contratar nodrizas o enviarlos al campo para ser criados en un ambiente propicio, ya que el campo estaba lleno de mujeres con este oficio.

Carl von Linneo, junto con Cadogan, Jean-Jacques Rousseau, Anel le Robours, fue uno de los científicos más recalcitrantes en la campaña para que las mujeres amamantaran a sus hijos biológicos²⁹¹. Linneo había incorporado a los humanos en una clase llamada

²⁸⁹ Beatriz Preciado, “Cuerpos inapropiables”, notas de conferencia, MACBA, Barcelona, 10 Julio 2014.

²⁹⁰ Joanna Levin, “Lady MacBeth and the Daemonologie of Hysteria”, *op. cit.*, p. 40.

²⁹¹ Londa Schiebinger, *Nature's Body. Sexual Politics and the Making of Modern Science*, Londres, Pandora, 1993, p. 69.

“mamíferos” a pesar de que pudo haber encontrado otra característica clasificatoria. ¿Por qué las mamas cobraban importancia en esos años?

Londa Schiebinger hace un recorrido por la historia de las representaciones y costumbres (incluida la historia del arte) y encuentra que las mamas eran consideradas una característica que asimilaba a las mujeres a los animales, al igual que su útero (animal con cuernos para Vesalius) y en muchos casos, se hacía ver la lactancia como estado de impureza en ellas. Pero en este momento, el punto precisamente fue por una parte, naturalizar el origen y los procesos humanos, pero produciendo una diferencia con respecto a los animales, por lo que Linneo se cuidó de introducir también el término de *Homo sapiens*, que lo situaba en otra posición con respecto al mono²⁹².

Y también se trataba de enviar a la mujer al hogar. La mama y el útero implicaron un desplazamiento y una nueva centralización. No había manera de que los factores degenerativos se transmitieran de generación en generación si las propias madres que habían albergado en sus puros úteros a sus hijos, los alimentaban también con su blanca leche. La garantía de la vida y de la transmisión de la pureza estaba en la blancura de la leche materna.

Garantizar el control de la sexualidad de las mujeres y de su leche, era resguardar la identidad de la Nación, la reducción de la mortalidad infantil y la reproducción de sus fuerzas productivas, en un momento en que la fuerza de trabajo se requería masivamente. Era lo que se puede llamar, una verdadera política reproductiva. El dar la muerte, característica del régimen soberano cambió al poner la vida a disposición del trabajo.

Como afirma Beatriz Preciado, en la gestión biopolítica la mujer será entidad anatómica, con un órgano central que es el útero y un fluido que es la leche, fluido que circula para dar de mamar y preservar la pureza de la raza de la población nacional. Ficción del cuerpo femenino como materno, ficción biopolítica²⁹³.

²⁹² *Ibid.*, pp. 53-55.

²⁹³ Beatriz Preciado, *Somateca*, Notas de clase *op. cit.*

1.3. La constitución de la Ciencia y de la diferencia anatómica de género. Mujer = el género inferior de la especie Homo sapiens

Según Londa Schiebinger²⁹⁴, la ciencia misma se constituyó estableciendo diferencias anatómicas entre los seres humanos. Entre hombres y mujeres esta diferencia fue marcada por la anatomía de los genitales, que además de diferencia, marcaba la superioridad de los hombres, eso sí, los blancos. Las mujeres y no blancos se vieron totalmente excluidos de la producción científica gracias a que las ciencias de la naturaleza en boga desde Linneo dieron por sentado que la inteligencia de mujeres y personas de “raza” negra era inferior a la del hombre blanco europeo, además de ser “lentos y negligentes” en oposición a los europeos, astutos e inventivos²⁹⁵.

Las ciencias de la naturaleza ejercieron un programa de exclusión que permite cuestionar las bases “objetivas” de su constitución misma, así como su método, puntos de partida y prioridades²⁹⁶. La revolución científica se estableció sobre el concepto de la diferencia sexual desde la famosa clasificación de la Naturaleza por parte de Linneo. Su taxonomía basada en la sexualidad de las plantas, fue establecida bajo términos jerárquicos, como correspondía al discurso de la expansión colonial de la Europa de la época. “Su famosa “llave del sistema sexual” hablaba de las “nupcias” de las plantas vivas, estambres y pistilos como esposos y esposas, relaciones heterosexuales entre las flores...él le dio a las partes masculinas prioridad sobre las partes femeninas en la ...jerarquía taxonómica”²⁹⁷, puntúa Schiebinger.

El uso de las metáforas sexuales operó también en el establecimiento de roles ya que el estudio o investigación de la sexualidad desde un punto de vista biológico alcanzó también al temperamento: grácil, delicado, tímido de las mujeres, en el hombre se hacía hincapié en las características físicas, fuerza, color de la piel, inteligencia²⁹⁸, continúa Schiebinger.

Las mujeres, al carecer de derechos y de posibilidades de incorporación a la ciencia como creadoras de conocimiento, devinieron objeto de conocimiento. Schiebinger²⁹⁹ establece también que el modelo construido del esqueleto femenino incluía una pelvis

²⁹⁴ Londa Schiebinger, *Nature's Body. Sexual Politics and the Making of Modern Science*, op.cit.

²⁹⁵ Guilles Boëtsch, “Buffon, Linné et l'invention des “races” au XVIII e siècle”, en P. Blanchard, Nicolas Bancel, G. Boëtsch, E. Deroo y C. Forsdick, *Human Zoos. Science and the Spectacle in the Age of Colonial Empires*. Liverpool, Liverpool University Press, 2008, p. 84.

²⁹⁶ Londa Schiebinger, *Nature's Body. Sexual Politics and the Making of Modern Science*, op.cit., p. 2.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 4.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 6.

²⁹⁹ *Ibid.*

más grande que la del hombre, una caja torácica y un cráneo más pequeños también, este último, similar al del niño.

Con la pelvis dispuesta a la tarea de la reproducción y el cráneo femenino inútil para la actividad del “pensar”, las mujeres quedaban libradas en ese discurso, a una relación esclavizada con “su naturaleza”: las mujeres son seres altamente sexualizados pero contradictoriamente, les falta el deseo sexual, de allí que el temperamento normal de las mujeres las conduzca hacia la monogamia. Su lugar es entonces, la casa y no la ciencia, el hogar y no la política, el cuidado de marido, niños y ancianos y no la participación en la vida ciudadana. La sexualidad femenina debía ser controlada porque era incierta, impredecible. En realidad pareciera que esta contradicción es solamente aparente. Las mujeres tenían una sexualidad atávica que debía ser conducida de acuerdo a un ideal: ese que les permita reconocerse en la monogamia.

Por otra parte, las nascentes profesiones fueron desplazando los lugares que eran habitualmente ocupados por mujeres en cuanto a ciertas funciones, como el campo de la salud y la obstetricia que, por alcanzar el status de ciencia médica, excluía a las mujeres de su ejercicio.

Vale la pena hacer un paréntesis aquí para mencionar la polémica que ha generado la afirmación del modelo de un solo sexo de Thomas Laqueur³⁰⁰ antes del siglo XVIII y la instauración del modelo de dos sexos a partir de ese siglo.

Según Laqueur, Occidente habría arrastrado desde la caída del imperio romano, la teoría galénica de la inversión de los genitales masculinos en las mujeres, el que cobró una influencia desde artesanos hasta parteras. "Volved hacia afuera las partes de la mujer, volved y replegad hacia adentro las del hombre, y las encontraréis enteramente semejantes unas y otras³⁰¹". Esto es, que el pene y los testículos estarían en la mujer invertidos y colocados dentro del cuerpo, de tal manera que los ovarios eran los testículos y la vagina el pene, lo que no haría una diferencia fundamental en la sexualidad de los hombres y las mujeres. Al ser solamente dos modalidades de un solo sexo, se tendría que admitir la existencia hasta el siglo XVIII, de un régimen monosexual, ya que la diferencia sexual entre hombres y mujeres habría sido documentada y representada hasta ese siglo.

Galeno esgrimía la teoría de los humores y del calor vital que era mayor en los hombres

³⁰⁰ Thomas W. Laqueur, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Harvard University Press, 1992.

³⁰¹ Michel, Foucault, *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*, Madrid, Siglo XXI, 1987, p. 101.

y eso hacía que sus genitales requirieran estar fuera, mientras que los genitales de la mujer debían estar dentro por ser fría la constitución de la mujer. La posición entonces, equilibraba a ambos. Es a partir de la Ilustración que se podría hablar de dos sexos estables, opuestos, cuyos roles sociales y políticos van a estar definidos por esta circunstancia, haciendo la biología, como dijimos, destino.

Laqueur utiliza las ilustraciones de Andreas Vesalius del *De humani corporis fabrica*³⁰² para demostrar cómo se representaba a la vagina como un pene invertido y los ovarios como testículos. Los términos específicamente femeninos para designar la vagina, el útero, la vulva y el clítoris, según Laqueur, no tenían ni siquiera equivalentes en la Antigüedad ni en el Renacimiento, ni existían representaciones de ellos, las que emergieron hasta el siglo XVIII. La reproducción además implicó hasta esa época la necesidad del orgasmo femenino pues de otra manera la mujer no podría emitir su propia semilla debido a la propia frialdad de su sangre y eso también apoyaría la hipótesis monosexual.

Laqueur afirma que la diferencia sexual (entre el sexo femenino y masculino) fue producto de las transformaciones políticas económicas y culturales del siglo XVIII: “En un mundo en el que la ciencia fue vista cada vez más como la que ilumina las verdades fundamentales de la creación, en la cual la naturaleza que se manifiesta en la realidad inasible de huesos y órganos fue puesta en el lugar del único fundamento del orden moral, una biología de lo inconmensurable se convirtió en el medio por el cual tales diferencias pueden ser representadas con autoridad³⁰³”. Esto es, que las mismas condiciones generaron esa diferencia radical que solamente la ciencia podía simbolizar y legalizar.

Los investigadores en el campo de los estudios clásicos afirman que la posición de Laqueur es insostenible. La diferencia sexual habría existido siempre en la historia de Occidente, lo que no solamente se evidencia en la discriminación social hacia las mujeres que existió desde la época clásica como se puede leer en los textos hipocráticos, en que la conceptualización de la categoría mujer como diferente del hombre pasaba por la constitución de su carne, su fluido menstrual y su cualidad de portar al bebé en el útero.

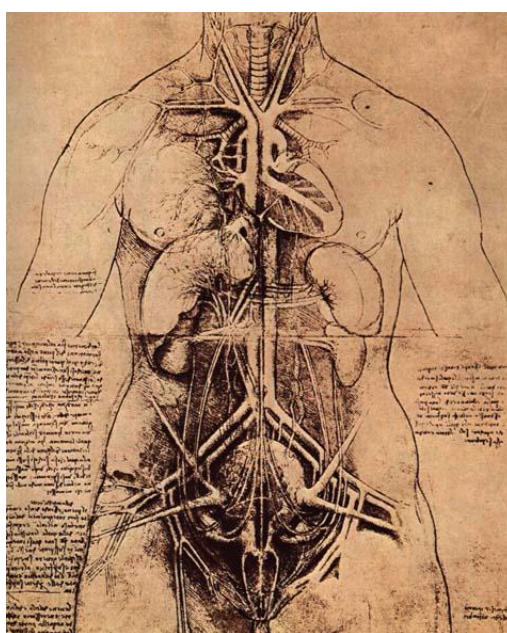
³⁰² Andreas Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica*. En: “Turning the pages”. National Library of Medicine. <<http://archive.nlm.nih.gov/proj/tp/intro.htm>>, así como en el sitio de la Universidad de Northwestern de los Estados Unidos: <<http://vesalius.northwestern.edu/>>

³⁰³ Catherine Gallagher, Thomas Laqueur, *The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in the Nineteenth Century*. Los Angeles, University of California Press, 1987, p. 35. En el original: “authoritatively represented”.

Ciertamente, no se encuentra en la Antigüedad una representación gráfica del útero o de la vagina propiamente dicha, esto es, de los órganos internos femeninos. Incluso más adelante en la representación que hace Leonardo, no se toman en cuenta los órganos genitales internos. Su estudio del útero, como vimos, lo ubica como flotante, una cápsula desconectada del resto del cuerpo.

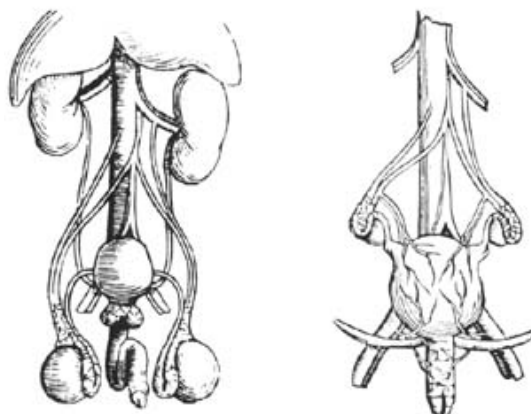
Este dibujo de Leonardo da Vinci de los órganos femeninos principales, incluye a la uretra y deja de lado el útero y el canal vaginal (fig. 8).

Thomas Laqueur trabaja para su argumentación con las láminas de Vesalius que datan de los siglos XVI y XVII del mencionado compendio (figs. 9 y 10)³⁰⁴:

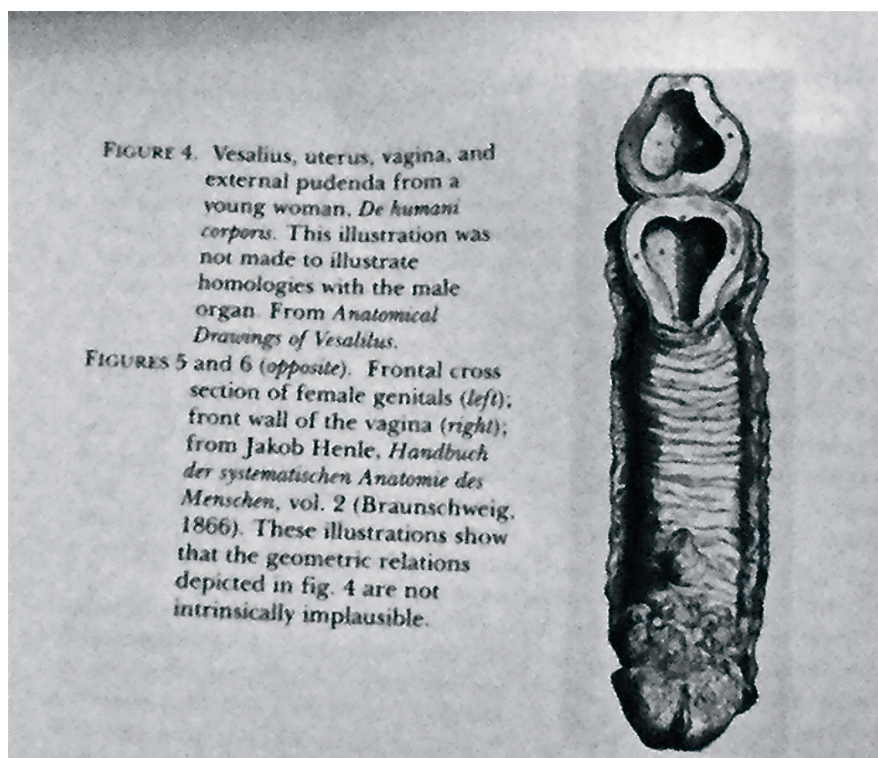


8. Leonardo da Vinci, *Los órganos principales y los sistemas vascular y uro-genital*, c. 1507.
(“The Drawings of Leonardo the Vinci”, en <http://www.drawingsofleonardo.org/>)

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 8.



9. Andreas Vesalius, (Órganos reproductores masculino y femenino), *Tabulae sex*, c.1568. Dibujo a lápiz.
(De *Anatomical Drawings of Andreas Vesalius*,
ed. Charles D. O'Malley y J.B. de C. M., Nueva York, Saunders, 1982. En: Catherine Gallagher y Thomas Laqueur
(eds), *The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, Los Angeles, University of
California Press, 1987, introducción, p. 8)



10. Útero según Vesalius, vagina y externa pudenda de una mujer joven, de *Anatomical Drawings of Vesalius*, 1568.
(Catherine Gallagher y Thomas Laqueur (eds), *The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in the Nineteenth Century*. Los Angeles, University of California Press, 1987, introducción, p. 10)

Humani fabrica Liber V.

369

VIGESIMASEXTA QVINTI LIBRI
figura.



VIGESIMASEPTIMA QVINTI LIBRI FIGVRA.



strat. ipsiusq; cervix adeo hic sorsum est conuoluta & eversa, ut fundi uteri orificium in conspectu sit. Vesicæ uerò fundum & cervicem pariter sectione aperuimus, ut vesicæ cavitates, meatuumq; urinariorum insertio in propatulo essent.

A Uteri fundi anterior facies, nulla membrana prorsus de testa.

B, B Uteri cervix, uti iam diximus, extrorsum involuta.

C Fundi uteri pars, glandis in pene modo ad superiorem uteri cervicis sedem protuberans.

D Orificium fundi uteri.

E, E Membrana uterum peritoneo connectens, ipsiusq; uasa continens.

F Sinister uteri testis.

G Vena & arteria seminales.

H Portio uenæ ac arteriæ seminalium, superiorem uteri fundi sedem accedens.

I Portio arteriæ & uenæ seminalium, testem accedens.

K Vas semen à teste in uterum deducens.

L Vesicæ cavitates.

M Urinariorum meatuum insertio.

N Urinariorum meatuum frustula hic propendunt.

VIGESIMAE SEPTIMAE FIGVRAE,
eiusdemq; characterum Index.

PRÆSENS figura uterum à corpore exemptum eam magnitudine refert, qua postremo Tataui dissectus, & quæ sæpius pepererat, proceræq; ad modum statuas fuit, mulieris uterus nobis occurrit, uulgarem uterorum molem utique excedens. Atque ut uteri circumscriptionem hic expressimus, ita etiam ipsius fundum per medium dissectimus, ut illius sinus in conspectum ueneret, una cum ambarum uteri tunicarum substantiæ in non pregnantibus crassitie.

A, A, B, B Uteri fundi sinus.

C, D Linea quodammodo instar suturæ, qua mirile scortum donatur, in uteri fundi sinum leuiter protuberans.

E, E Interioris ac propriæ fundi uteri tunica crassities.

F, F Interioris fundi uteri tunica portio, ex elatiori uteri sede deorsum in fundi sinum protuberans.

G, G Fundi uteri orificium.

H, H Secunda exteriorq; fundi uteri tunica, à peritoneo pronata.

I, I, I Membranarum à peritoneo pronatarum, & uterum continentium portionem, utrinque hic asseruimus.

K Uteri cervicis substantia hic quoque conspiciuntur, quod sectionem, qua uteri fundus diuisus est, imbi incipimus.

L Vesicæ cervicis pars, uteri cervici inserta, ac urinam in illam projiciens.

Uteri colles, & si quid hic spectandum sit reliqui, etiam non appositis characteribus, neminem Naturæ operum studiosum latent.

VIGESIMAE OCTAVAE FIGVRAE,
eiusdemq; characterum Index.

H, A, E, C figura canum, non pregnantem exprimit uterum, quem propter Uteri descriptiones hic humano utero adicere uisum est: uti magis adhuc uacuum, quem modò subiungemus.

A Vena & arteria seminales.

B, B Vena & arteria seminalium portiones, uteri superiori

fedi

11. Andrea Vesalius, (figura del útero), de *Humani fabrica*, libro V, figs. 26 y 27, edición de 1568. Grabado en madera e impreso en papel con tinta 29.9 x 21cm. pág. 369. Royal College of Physicians, Edinburgh, imagen del 2005.

Las dos ilustraciones darían cuenta de una identidad. En la figura de arriba, la homologación al pene de la vagina y la externa pudenda, resulta hasta chocante. El problema que conlleva la posición de Thomas Laqueur según Helen King³⁰⁵, es su intención efectista ya que Laqueur estaría utilizando esta lámina sacándola de contexto. Para la autora, el planteamiento del modelo monosexual ha hecho correr mucha tinta dentro de los estudios feministas y de transgénero, y esto genera el riesgo de que se expanda una cortina de humo sobre toda la historia de discriminación de las mujeres y por ende, de la historia de la resistencia y los agenciamientos femeninos. La historia de la discriminación de género habría dado inicio entonces en el siglo XVIII. Ella considera endeble la argumentación de Laqueur y lo acusa de basarse en textos parciales. Asimismo, ignora completamente el canon de Avicena *On the Anatomy of the Uterus* que generó mucho comentario en el medievo tardío.

Si bien Laqueur está en lo cierto en cuanto a que la obra de Galeno circuló suficientemente en los siglos XVI y XVII, no recurre a los textos que estaban circulando en la Edad Media y el Renacimiento en Occidente y al utilizar las imágenes fuera de contexto, se pierde el sentido original. Por ejemplo, Laqueur utiliza la imagen del útero, vagina y “pudenda externa” de Vesalius y la ubica como un símil del pene. Pero si vamos al texto completo escrito por Vesalius, se encuentra una descripción que de inmediato borra la impresión inicial que efectivamente se produce.

En la siguiente lámina tomada del original, la consignada como figura 26, que se encuentra colocada arriba de la que muestra el útero y el canal vaginal, muestra la cavidad uterina con las membranas que lo acogen. Se trata de un corte del útero y el canal vaginal como un agujero que desemboca en el útero. Vesalius plantea que es una disección en que se removieron del cuerpo los genitales enteramente, el cilindro entero del canal vaginal y se efectuó un corte en el útero desde el frente de la vagina. En la base están los labios sin corte, el vello púbico y el corte de una arteria.

Para King, no ha habido época en que no exista la diferencia sexual y el tratado de *Diseases of the Women* de Hipócrates lo deja ver claramente, tratado que Laqueur deja de lado. Hay enfermedades específicas de la mujer, enfermedades que provienen del útero. Además, dice, la historia de Agnodice, la primera médica de la Antigüedad³⁰⁶, revela que los médicos de la época establecían una diferencia en la práctica médica.

³⁰⁵ Helen King, *The One-Sex Body on Trial: The Classical and Early Modern Evidence*. Ashgate, Dorchester, 2013, *op. cit.*

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 129.

King cita a Caelius Aurelianus (siglo V D.C.) cuando asevera que los ancianos decidieron que era necesario instituir mujeres médicas para que las enfermedades de las partes privadas de las mujeres no tengan que ser expuestas a la mirada de hombres. El acto mismo de Agnodice de levantarse las faldas para que se constate que es una mujer, tal como lo cita King³⁰⁷ revela hasta qué punto esa diferencia sexual era ya inconmensurable, aunque el acento fuera puesto en la fisiología, en los fluidos. King alude además a una cierta costumbre dentro de los griegos en que los hombres se levantaban la ropa increpando a otro hombre: ¿es que acaso soy una mujer?, como una especie de ironía o reafirmación masculina.

En el texto *The mathematics of sex: one to two, or two to one?*³⁰⁸ se enumeran todos los errores y déficits de lectura de la propuesta de Laqueur. No entro a detallarla pero invito a su lectura. Janet Adelman por su parte, piensa que en Inglaterra no se puede hablar de un modelo de un solo sexo, ni en el campo médico ni en la literatura³⁰⁹. Patricia Simons³¹⁰ en su texto *The Sex of Men in Premodern Europe: a Cultural History*, sostiene que en la Europa pre-moderna la mujer era relegada en el sistema que ella llama “semenotic”, esto es, que el semen era una marca de poder y de privilegio. La guerra era una fuente de imágenes simbólicas de penetración y fertilización, plenas de referencias a los genitales masculinos, los que apuntalaban al poder patriarcal. Simons ha encontrado símbolos en monedas, sellos, trabajos en metal, bolsas y medios en que el semen era “transportado”. La autora considera necesario puntualizar que en Galeno hay una teoría de dos semillas con calidades diversas más que una teoría monosexual. La “vuelta” de los genitales que hace Galeno era precisamente para demostrar que la semilla de la mujer es diferente, específica por las condiciones de frialdad de su carne. Si bien las representaciones de la vagina o del clítoris no figuran, los debates medievales acerca de quién goza más en el sexo, si el hombre o la mujer, dan cuenta de la existencia del placer sexual en ambos. El útero existe en las metáforas como campo a ser fertilizado, metáforas agrícolas como jardines, flores, frutos que aludían al placer sexual y a la satisfacción.

³⁰⁷ Helen King, “The Flashing Midwife”, entrevista para *Classics Confidential*, <www.classicsconfidential.co.uk> Marzo 13, 2012, en <<http://www.youtube.com/watch?v=IkMILds1Gg4>>

³⁰⁸ Helen King, “The Mathematics of Sex: One to Two, or Two to One?”, en *Studies in Medieval and Renaissance History: Sexuality and Culture in Medieval and Renaissance Europe*, vol. II, 2005, pp. 47-58

³⁰⁹ Winfried Schleiner, “Early Modern Controversies about the One-Sex Model”, *Renaissance Quarterly*, Vol. 53, N° 1, Spring, 2000.

³¹⁰ Patricia Simons, *The Sex of Men in Premodern Europe: a Cultural History*. Nueva York, Cambridge University Press, 2011.

King sostiene que el falo era inadecuado como significante de la masculinidad por su carácter contingente. De hecho, en los griegos es un recurso para la comedia así como para los romanos, quienes además lo usaban como amuleto contra el “mal de ojo”.

Michael Stolberg³¹¹ añade a esta discusión que las apreciaciones de Thomas Laqueur y Londa Schiebinger sobre el esqueleto femenino son inexactas. Ya en 1600 hay suficiente evidencia de la insistencia de muchos médicos en que el esqueleto femenino es particular así como sus órganos genitales y habían realizado ilustraciones de los mismos³¹².

Es importante mencionar sin embargo que todos los autores concuerdan con Laqueur en que la diferencia sexual en la Modernidad legitimó la posición subordinada de la mujer como madre y ama de casa cual si ésta fuera dada por naturaleza.

Mis indagaciones, de hecho, me permiten admitir que la diferencia entre mujeres y hombres estuvo establecida desde la Antigüedad y que la mujer siempre ocupó un lugar subalterno. El modelo monosexual de Laqueur implica la prevalencia y fundamento del modelo masculino a partir del cual se tasa y se compara el cuerpo femenino y el modelo de dos sexos introduciría una diferencia que es absoluta, ya no es sólo de la cualidad de la carne, o en cuánto o tanto se desvían las características femeninas de las masculinas. El modelo de dos sexos implicaría una diferencia absoluta ya no sólo de cualidad de la carne o de la dimensión fisiológica, sino de una diferencia radical, lo cual introduce un cierto nivel de complejidad en el análisis si tenemos en consideración, por ejemplo que en el siglo XX Sigmund Freud planteó que la libido es una y es masculina, lo cual no quería decir que no existiera en la constitución femenina una energía sexual, sino que la que existe en la mujer es también, masculina, lo que denota de qué lado está para Freud la vitalidad. Por otro lado, sabemos que Occidente se instituye en el referente binario tener o no tener pene para constituir esa diferencia sexual, como bien lo apunta King al hacer la referencia al gesto de Agnodice. ¿Cuál sería entonces la diferencia entre la Antigüedad y el Renacimiento y la Modernidad?, ¿en qué residía la diferencia?

³¹¹ Michael Stolberg, “A Woman Down to her Bones. The Anatomy of Sexual Differences in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries”, *Isis*, Vol. 94, pp. 274–299.

³¹² La polémica “One sex, Two sex” generada a raíz de la publicación de Laqueur y su impacto en las ciencias sociales y en los estudios clásicos, es sumamente fecunda. No es mi intención desplegarla aquí, pero recomiendo consultar el texto completo de Michael Stolberg *A Woman Down to her Bones. The Anatomy of Sexual Differences in the XVII and Early XVIII Centuries* de 2003, cuya crítica a Laqueur es respondida por éste en el texto. “Sex in the flesh” del 2003, artículos ambos citados en la bibliografía. Asimismo, los textos de Joan Cadden, *Meanings of Sex Difference in the Middle Ages: Medicine, Science, and Culture*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993 y Katharine Park y Robert A. Nye, “Destiny Is Anatomy,” *New Republic*, 18 Feb. 1991, pp. 53–57.

Habría que concluir que en realidad lo que varía es el tratamiento de la diferencia sexual. En el medioevo la diferencia sexual implicó una condición subalterna subalternidad como la de los infantes y animales. Las mujeres que tenían un lugar estaban situadas en grupos al margen del sistema. En la Modernidad lo que se instituye es la heterosexualidad como normalización y normativización de la misma por los requerimientos y necesidades propias del sistema capitalista. En el momento en que se inventa el cuerpo femenino como diferente del masculino, se le atribuye una función en la producción. El capitalismo requiere de la presencia de las mujeres como reproductoras de la fuerza productiva, lo que implicaba una cierta inteligencia y capacidad administrativa y del desarrollo de ciertas cualidades racionales que le permitieran una reproducción eficaz. A la vez de que se le dota de un cuerpo propio para entrar a ejercer un control sobre él. Si la carne fue un factor de inferioridad en la Antigüedad con su “*hysteriké pnix*”, el útero se constituyó en el órgano de la sujeción en el naciente capitalismo. Para ser territorializado el útero requería de ser fijado. El pasaje del *hysteriké pnix* a un útero fijo en el cuerpo de la mujer es completamente metafórico, había que sujetarlo para dominarlo. Una vez inserto en el discurso con sus diafragmas y ligamentos, se volvió objeto de dominio por parte de los hombres y por parte del Estado y se establecieron formas de vigilancia del embarazo y de la maternidad, hasta el punto de que se impuso la pena de muerte al infanticidio desde la época de la acumulación pre capitalista. El ejercicio de la sexualidad se independizó de la anatomía y la fisiología, con lo que surgió el deseo sexual con objeto y al mismo tiempo, se normalizó un objeto para el deseo. Hay suficiente evidencia del escamoteo del goce sexual femenino al descubrirse que el embarazo es independiente del orgasmo. Así, una mujer desexualizada resulta en una buena ama de casa y madre devota. Ahora, el sentido que adquiere el control del cuerpo de las mujeres es la reproducción de la fuerza de trabajo, las mujeres devinieron simples máquinas reproductivas que debían ser intervenidas en el momento en que no se ajustaban a su función. Así, la polémica del modelo monosexual no puede obviar el marco general en el que tiene lugar el desarrollo de los modelos científicos y lo que debe la Modernidad al desarrollo de las fuerzas productivas en el capitalismo.

1.4. El cuerpo femenino escamoteado

Si el cuerpo femenino fue conducido y reconducido en la Edad Media por la Iglesia Católica, y en el Renacimiento fue terreno de disputa del poder eclesiástico con el poder monárquico y estatal, en el periodo de la Ilustración vino a ser conformado por la Ciencia. Su superficie y su interior fueron escrutados, registrados, dibujados, nombrados, a la vez que la dimensión subjetiva le fue concedida dotándola de una identidad sexuada que perfilaba su carácter y temperamento. A la vez su sexualidad va a ser conducida a la procreación, lo que tendría implicaciones en la experiencia del goce sexual.

Si en la época de los griegos, de acuerdo a las teorías de soporte, el placer sexual era necesario para la fecundación, el nuevo juego de signos no requiere de esta premisa, por lo que va a ser desechada. Lo que interesará serán las funciones fisiológicas y anatómicas que conllevan el embarazo y el parto porque importará la reproducción de la fuerza de trabajo, la maternidad vista como fábrica, y esto requerirá de la apropiación del oficio de comadrona que permita el control del cuerpo femenino por parte del médico masculino y de la negación del placer sexual que permita la conducción a la monogamia.

Ann E. Hanson critica los estudios en que se concluye apresuradamente que el concepto de los griegos sobre las mujeres dibujaba a la mujer como sólo un útero dispuesto a la reproducción, que sus cuerpos eran cuerpos amorfos pasivos, desprovistos de la capacidad de placer sexual y que el erotismo para la mujer no existía, siendo una condición exclusiva de los hombres³¹³.

En el tratado *Generation* de los textos hipocráticos, como Hanson lo tradujo recientemente y conocido como *Diseases of the Women*³¹⁴, para el médico, tanto el cuerpo del hombre como el de la mujer son recorridos por vasos seminales que se expanden y que producen calor a la fricción corporal, la cual es denominada “irritación”. En el hombre esta irritación llega al pene y en la mujer al útero. El calor resulta placentero y deriva en la eyaculación simultánea de la simiente y así se concibe

³¹³ Ann Ellis Hanson, “The Medical’s Writer Woman”, en David M. Halperin, Jhon J. Winkler y Froma. I Zeitlin, (eds.): *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, New Jersey, Princeton University Press, 1990, pp. 311-312.

³¹⁴ Ann Ellis Hanson, “Hippocrates: “Diseases of Women 1”, *Signs*, Vol. 1, No. 2, Winter, 1975, pp. 567-584.

un nuevo ser. “El escritor médico proyecta sobre la mujer una experiencia masculina”³¹⁵. Esto quiere decir que el placer en la mujer es tan importante como en el hombre para la fecundación. Los tiempos son importantes para la concepción y la eyaculación de la semilla de la mujer, por lo que debe haber una coordinación de los picos de placer de tal manera que la irritación de la mujer no sea mayor que la del hombre, en caso contrario, el calor producido en exceso, puede echar a perder la semilla masculina. La eyaculación y la concepción hacen dependiente el placer de la mujer del placer del hombre, puesto que no puede adelantarse ni atrasarse con respecto a éste.

El escritor del libro décimo de *On the History of animals*, que según King podría ser Aristóteles (384 – 322 A.C.)³¹⁶, planteó también la necesidad de la emisión simultánea de la semilla ya que la de la mujer abre el útero, permitiendo la concepción³¹⁷.

En el tratado *Fleshes* de los textos hipocráticos, quien escribe, dice King, “se basa en lo que aprendió de prostitutas acerca del aborto y de “mujeres de experiencia” sobre las sensaciones asociadas a la concepción³¹⁸”. El goce sexual entonces, no estaba prohibido para la mujer³¹⁹ y su inferioridad no pasaba por la anatomía de los genitales en sí, sino por esa condición de su carne que la equiparaba socialmente a los esclavos y a los infantes o imberbes.

Vimos que en la Edad Media y el Renacimiento el goce sexual o era sublimado, o era incluso exagerado, planteándolo como una condición desatada e irresistible para las mujeres, que se veían tentadas a cohabitar con el demonio.

En realidad todo parece sugerir que el escamoteo del deseo sexual a las mujeres viene a darse hasta el establecimiento del régimen biopolítico.

³¹⁵ Ann Ellis Hanson, “The Medical’s Writer Woman”, *op. cit.*, 1990, p. 314.

³¹⁶ Helen King, “Galen and the Widow. Towards a History of Therapeutic Masturbation in Ancient Gynaecology”, *op. cit.*, p. 210.

³¹⁷ Sin embargo, es importante anotar de nuevo que el Corpus Hippocraticum es, como dice Helen King, más una biblioteca que un libro. Esto implica que no todos los textos van a apoyar la idea de la emisión simultánea de la semilla ni la necesidad del orgasmo femenino para la concepción. Lo relevante aquí es que el hecho de que se escriba sobre esto es *porque se tenía en consideración el goce femenino*.

³¹⁸ Helen King, “Galen and the Widow. Towards a History of Therapeutic Masturbation in Ancient Gynaecology”, *op. cit.*, 2011, p. 210.

³¹⁹ En la lectura de textos literarios David Halperin encuentra esta unión entre deseo sexual y función reproductiva en los griegos. David M. Halperin: “Why is Diotima a Woman? Platonic Eros and the Figuration of Gender.”, en: David M. Halperin, Jhon J. Winkler y Froma I. Zeitlin, (eds.): *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

1.4.1. La apropiación del oficio de comadrona y el control del cuerpo femenino por el médico masculino

Como se indicó anteriormente, en la Edad Media las mujeres tenían el control absoluto de los partos. Los textos de Sorano de Éfeso dan cuenta de la existencia de mujeres médicas que trataban el cuerpo femenino desde la Antigüedad. King sostiene que había una especialización en el Imperio Romano temprano³²⁰.

Si bien la ginecología surge como profesión médica masculina en 1820 y se institucionaliza en la segunda mitad del siglo XIX, ese acto fue la conclusión del proceso del control del útero y su producto, y el correlativo interés por la anatomía femenina y las enfermedades de las mujeres que venían desde antes. En el siglo XVII, James Young Simpson propuso a sus colegas el parto sin dolor. Usaba un tipo de droga que dejaba a la mujer inconsciente. Así, él se adueñó del parto, quien “daba a luz” era él, como bien puntúa King, además de atribuirse a sí mismo y a los médicos hombres, un poder sobre el cuerpo de la mujer³²¹. En el siglo XVIII, los hombres usurparon claramente el campo de la llamada obstetricia y competían con las mujeres, aduciendo ser mejores que ellas. Formalmente, la obstetricia como especialidad médica fue creada a partir del libro de William Smellie³²² que sella su genealogía con Hipócrates y Sorano. Así se indexó todo lo que tiene que ver con el alumbramiento a esa tradición médica patriarcal, que es lo que sostiene con razón, Helen King. “Crearon diferentes versiones del pasado médico con implicaciones para la práctica presente³²³”. Smellie además, según King, enseñaba a su estudiantes usando unas máquinas hechas con huesos reales de mujeres, vestidas de mujer, de donde los estudiantes debían extraer un muñeco. Esto es, el cuerpo femenino es una máquina y eso es lo que se transmitió a los estudiantes³²⁴. En Inglaterra, en ese siglo se crearon los colegios de médicos, cirujanos y farmacéuticos de forma separada. La práctica de parteras y neonatólogas pasó de tener un ejercicio libre, a tener que ser aprobada por la Iglesia y por la autoridad civil. La obstetricia nació en el medio de una batalla entre los médicos por el uso de técnicas e instrumentos, como el uso de fórceps y de drogas (Alexander Russell Simpson usó cloroformo para extraer el feto). Había quienes rechazaban los fórceps como John

³²⁰ Helen King, *Midwifery, Obstetrician and the Rise of Gynaecology*, Aldershot, Ashgate, 2007.

³²¹ *Ibid.*, p.18.

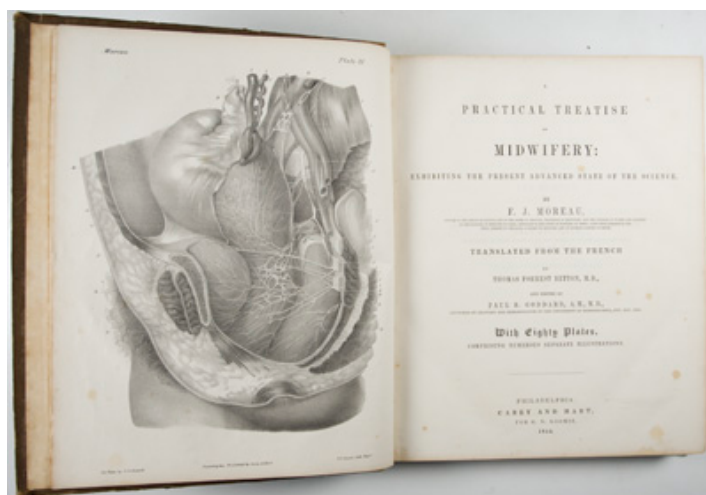
³²² William Smellie, *A sett of anatomical tables, with explanations, and an abridgment, of the practice of midwifery*, Londres, s.e., 1754.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Helen King, *Midwifery, Obstetrician and the Rise of Gynaecology*, *op. cit.*, p.18.

Burton mientras Smellie sostenía que los fórceps se habían usado desde la Antigüedad. Finalmente, la lucha entre ellos era por quién se autorizaba y adjudicaba como el seguidor legítimo del patriarca Hipócrates³²⁵, al mismo tiempo que se dejaba a las mujeres el banal campo de la superstición y el empirismo.

En sus enseñanzas, los médicos jamás mencionaron el nombre de Agnodice, la primera comadrona, y se le negaron a Cleopatra sus habilidades y capacidades, las que nunca se nombran³²⁶. El destino de esta práctica inicialmente femenina tampoco fue feliz. En el siglo XIX, este nombre de “midwifery” se evitaría, al quedar connotada esta como subalterna, ya que el término quiere decir “with-woman”, en inglés antiguo “mid”, “with” y “wif”, “woman”. Los hombres médicos habían preferido el término de obstetricia al enmarcarla en la ciencia³²⁷, pero es un hecho que con el acto de borrar este nombre, se perderían también siglos y siglos de saber sobre esta práctica y de la propia historia de la llamada ahora, obstetricia. Se eliminó el nombre de todas las mujeres que habían practicado y contribuido a la comprensión del alumbramiento y el puerperio. Éste es uno más de los saberes femeninos perdidos, al mismo tiempo que el embarazo, el parto, la menstruación y demás funciones de las mujeres, se convertían en terreno de ilustración y experimentación de una ciencia definida como masculina.



12. François Joseph Moreau, *Practical Treatise of Midwifery*, Philadelphia Carey and Hart, 1844.

³²⁵ King señala que William Smellie entregaba a sus alumnos el título con la efigie de Hipócrates. *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ Según el diccionario etimológico la palabra obstetricia deviene de: ob/obs lat. “delante de”, ‘contra’ + stā-/stē-/stī-lat. ‘estar de pie’ + -trīc(em) lat. ‘que hace’). En Universidad de Salamanca. Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico, 2010, en <<http://dicciomed.eusal.es/palabra/obstetricia>>

El libro *Practical Tetrise of Midwifery* de François Joseph Moreau, miembro de la Facultad de Medicina de París y quien fuera médico personal del rey, contiene ochenta páginas completas con litografías y se divide en tres partes: Sobre el parto, las funciones de la reproducción, expulsión del producto de la concepción y labor de parto. Fue uno de los textos prínceps con que se instituyó esta práctica médica como masculina.

1.4.2. Las mujeres, objeto de goce

Al quedar reducida su capacidad craneal, las mujeres vieron reducida su inteligencia y sus derechos. Equiparadas a los niños y adolescentes cuya relación a la ley era de nula autonomía, pasaron a ser fácilmente objeto de goce en una posición más bien cercana a la del animal. Objeto de tortura y de experimentación, la siguiente espeluznante anécdota que de ninguna manera es un hecho aislado en cuanto a esta consideración de las mujeres como cosas, revela la concepción que se podía tener de la mujer y hasta dónde podría llegarse con ella sin quebrantar absolutamente ninguna legislación.

Helen King en su libro *Midwifery, Obstetrics and the Rise of Gynaecology*³²⁸, narra las consecuencias del hallazgo del doctor Ludovic Bouland, en el siglo XIX, de una colección de textos escritos en latín sobre la virginidad y las enfermedades de la mujer. Bouland, un médico fundador de la *Sociedad francesa de coleccionistas de encuadernaciones y exlibris artísticos*, que no cabía en sí ante un hallazgo de tal magnitud, quiso elegir una bonita encuadernación apropiada para esta colección. Tuvo la grandiosa idea de tomar un trozo de piel de una mujer que murió en el hospital en Metz y él mismo, con una tinta que se usa para el curtido de cuero la bronceó ³²⁹. Esta escalofriante historia la trajo a colación el mismo Dr. Bouland, para explicar que no había nada más apropiado que la piel femenina para hacer de envoltorio de un material sobre sexualidad femenina³³⁰.

³²⁸ Helen King, *Midwifery, Obstetrician and the Rise of Gynaecology*, op. cit.

³²⁹ *Ibid.*, p. 1 y nota 1.

³³⁰ Debo decir que yo misma me sorprendí al descubrir que algunas bibliotecas guardan ejemplares encuadernados con piel de mujeres o de criminales, lo que me hizo pensar que la práctica de los nazis con la piel de judíos en la II Guerra Mundial no era un inédito.

2. *Igualdad y exclusión. Las expulsiones que operó la Razón en el paso del siglo XVIII al XIX*

En el siglo XVIII el problema político estuvo centrado en el crecimiento racional de la mano de obra que empujaría el desarrollo de las fuerzas productivas. Para la Razón, urgía desplazar el discurso teocrático e instaurar en su lugar el de la Ciencia, que permitiese gestionar la vida de las poblaciones con el apoyo de la democracia y el liberalismo. Perteneciente ahora a una nueva clase social con prestigio, el científico dueño de la relación saber/verdad, desplazó a la Iglesia. Señala Schiebinger que bajo ese nuevo orden secular diseñado por los científicos, esta sociedad se fundó en una Ley natural y la inclusión en ella estaba determinada por nociones de igualdad y exclusión basadas en diferencias naturales³³¹, hasta el punto de que la resistencia en este siglo fue el mantener una batalla contra la privación de los derechos y por la abolición de la esclavitud.

Si el siglo XVII había sido el siglo del control de la pureza de la sangre para asegurar una población fuerte, el siglo XVIII fue el siglo del control de la población, bajo la preponderancia de la Razón. La muerte de la monarquía, su desaparición bajo el invento de la guillotina, dio paso a la emergencia de un Otro que no era ya el Otro del monarca, el pueblo, el Otro del gobierno es ahora la población y la función del gobierno es la vigilancia de sus movimientos. Michel Foucault en su texto *La voluntad de saber* de la *Historia de la sexualidad*, menciona que esta vigilancia estaba referida a: “la natalidad, morbilidad, duración de la vida, fecundidad, estado de salud, frecuencia de enfermedades, formas de alimentación y de vivienda³³²”. La población crece y la razón de su crecimiento está en las necesidades de reproducción de la industria y de las instituciones.

La reproducción sexual se volvió un problema central a controlar, por lo que la vigilancia de la sexualidad y la regulación de las prácticas privadas de las personas es vital. El control de esas variables requiere del análisis, menciona Foucault, “...de las conductas sexuales...en el límite entre lo biológico y lo económico....que el Estado sepa lo que sucede con el sexo de los ciudadanos...(y que)..cada cual sea capaz de controlar esa función³³³”.

³³¹ Londa Schiebinger, *Nature's Body. Sexual Politics and the Making of Modern Science*, op. cit., pp. 9-10.

³³² Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 17-18.

³³³ *Ibid.* p. 18.



13. Robert Fleury. *Pinel, médecin en chef de la Salpêtrière, délivrant les aliénés de leurs chaînes*, 1886. Óleo sobre lienzo. Entrada a la Biblioteca Charcot, Hospital de La Sapêtrière, París.

Paradójicamente, en el momento en que se plantea la igualdad como consigna política de la Revolución Francesa, aparece toda esa retórica que viene a definir como naturales las supuestas diferencias entre hombres y mujeres desde la perspectiva empirista de lo anatómico externo que va a ser complementario en la tarea de la procreación.

En este nuevo movimiento ilustrado, las mujeres no sólo no tuvieron cabida, sino que fueron expulsadas. El cuadro de Tony Robert-Fleury es muy representativo del acto libertador de Phillipe Pinel de las mujeres locas de Bicêtre y la Salpêtrière³³⁴. Pudiera creerse que es un gesto de reconocimiento a las mujeres como iguales en la nueva sociedad pero en realidad se trata de cimentar la Razón del lado masculino. En la pintura las mujeres están en primer plano y sufren de diferentes tipos de locura; mientras una de ellas besa agradecida la mano de Pinel atrás de él se encuentran sus acompañantes separados de las locas, eso sí, todos hombres que detentan la Razón

³³⁴ Phillipe Pinel (1745-1826), heredero de Cabanis y seguidor de las teorías de William Cullen y de los métodos de Jean-Baptiste Pussin, fue médico en el asilo de Bicêtre donde aplicaría el tratamiento moral, apelando a lo que queda de razón en los locos. Logró que se les suprimieran las cadenas y 1795 pasó a ser director de La Salpêtrière donde aplicó el mismo método y logró también la supresión de las cadenas.

mientras Pinel mira con gesto altivo asegurando su lugar de amo y señor de la sanidad mental, masculina. Los significantes de la feminidad están por doquier en esas locas efectuándose en este cuadro una clara relación entre locura, feminidad y exclusión.

Quienes se atrevieron a tratar de negociar o a protestar esta condición y quisieron reclamar para las mujeres el derecho a la igualdad según los derechos universales de la Revolución Francesa, la pasaron muy mal y en algunos casos, la pagaron con su vida, como Madame Roland y Olympia de Gouges. Esta última, en 1791, redactó una declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana como reivindicación por la exclusión de las mujeres de la Declaración universal de los derechos del Hombre que fue efectivamente librada para los hombres. En ella, las mujeres no se salvan de que el hombre sea su dueño y a la vez, dueño de su hijo, del que a su vez es dueña la nación. La ecuación establecida mujer = madre, implicaba un rol, no la condición de sujeto civil Thomas Laqueur³³⁵ plantea que los movimientos de bastardos, ciudadanas y viudas, emergieron junto a los primeros textos feministas como una respuesta al hecho de verse excluidas de los logros republicanos. Nicolás de Condorcet fue uno de los que apoyaron estas peticiones reivindicativas.

Es sorprendente que la época de la Ilustración que planteaba para todos los seres una “igualdad por naturaleza”, encontrara una justificación en la “diferencia por naturaleza”: Las leyes naturales son universales, inmutables y establecidas por Dios y la organización social debe ajustarse a ellas. O sea, que la política del siglo XVIII fue una política de los cuerpos³³⁶, plantea Schiebinger.

A finales del siglo XVIII y a pesar de los esfuerzos Ilustrados aún coexistieron según Foucault los tres códigos: “..derecho canónico, la pastoral cristiana y ley civil³³⁷”, gracias a que tenían algo en común: preservar y regular el matrimonio, con los consecuentes controles de la vida sexual y reproductiva, lo que abarcaba el establecimiento de la normalidad en la heterosexualidad y la sanción de todo lo que alejara la posibilidad de una reproducción controlada en su legitimidad.

Así como se pasó de la teatralización de los castigos a la prisión moderna y a un sistema penal, del control teológico de la sexualidad se pasó a un control de la natalidad y a la imposición jurídica de la pareja heterosexual.

³³⁵ Thomas W. Laqueur, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid, Cátedra, 1994.

³³⁶ Londa Schiebinger, *Nature's Body. Sexual Politics and the Making of Modern Science*, op. cit., p. 9.

³³⁷ Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*, op. cit., p. 24.

Al plantearse la pareja heterosexual como la sexualidad legítimamente “natural”, surgen también otros cuerpos disidentes que requieren ser controlados. Aparece la figura del afeminado y la de la mujer melancólica o histérica que son refractarias a las nuevas tareas de la Razón que le son asignadas. Es necesario el surgimiento del libertino y del perverso masculinos como contrapunto, que van a ser objeto del control por parte de las instituciones con su maquinaria signifiicante. El control de las masas pasa a ser control individualizado gracias a los sistemas de registro e inscripción del Estado, que junto a la estadística y los cálculos demográficos, van a ser parte de esta gran implementación de una política. La salud y la higiene, los hospitales y las escuelas que tienen a su cargo el control de la sexualidad desde la infancia, esto es, el poder sobre los cuerpos, van a ser mediatizados por las instituciones públicas. El cuerpo femenino se histeriza y se le encarga a la institución médica y la sexualidad masculina pervertida se va a enmarcar en el campo médico-jurídico, con repercusión en las políticas de salud pública y el sistema carcelario. La prostitución se va a considerar una enfermedad mental y una perversión femenina. Es esto lo que marcará al siglo XIX.

Foucault define la histerización del cuerpo femenino como el proceso por el cual el cuerpo de las mujeres fue “analizado —calificado y descalificado— como cuerpo integralmente saturado de sexualidad; según el cual ese cuerpo fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas...de donde sería puesto en conexión... con el cuerpo social (cuya fecundidad regulada debe asegurar), el espacio familiar (del que debe ser un elemento sustancial y funcional) y la vida de los niños (que produce y debe garantizar, por una responsabilidad biológico-moral que dura todo el tiempo de la educación): la Madre, con su imagen negativa que es la "mujer nerviosa", constituye la forma más visible de esta histerización³³⁸”.

Las inscripciones somatopolíticas³³⁹ subalternas serán entonces las mujeres histéricas, las prostitutas, los homosexuales y los discapacitados. Tal como plantea Beatriz Preciado³⁴⁰, son los puntos de fuga de los intereses de la Nación con respecto a una masculinidad a la que se le va a adjudicar y legitimar el uso de técnicas de violencia que van a ser ejecutadas por el ciudadano común sobre las mujeres, los niños y niñas.

³³⁸ Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*, op. cit., p. 62.

³³⁹ Beatriz Preciado utiliza el significante *somateca* ante la sospecha de que la noción de cuerpo remite a una unidad funcional y homogénea, utilizado tanto para designar unidades orgánicas como inorgánicas. La somateca refiere al “efecto de una multiplicidad de técnicas de poder y de representación que mantienen entre sí diferentes tipos de relaciones (tanto conflictivas como simbióticas), propiciando la creación de una ficción política que (tiene como) cualidad la de estar viva y ser un lugar de subjetivación”. Beatriz Preciado, *Op. Cit.*, 2012.

³⁴⁰ Beatriz Preciado, *Cuerpo impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados*, Resumen del seminario impartido del 2 al 4 de noviembre. Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla, 2011.

De tal manera que el cuerpo masculino arrastra una posición proveniente del régimen soberano (es EL Hombre), junto a la legitimación del uso de técnicas disciplinarias. El uso de técnicas de la violencia, no solamente le será permitido sino hasta exigido, porque es lo que permite la consolidación de su posición de dominio.

A las instituciones totales se las dotará también de una serie de técnicas que serían aplicadas a las clases empobrecidas de la nación, y con los aventajados se aplicará una ortopedia del deseo sexual (aparatos anti-masturbación, vibradores, camisas de fuerza, técnicas para la clitoridectomía, etc.) y una proliferación de letras, tecnologías retóricas al decir de Beatriz Preciado³⁴¹ en forma de textos literarios y científicos, para conformar el cuerpo inteligente y razonable de esos privilegiados de la sociedad: varones, blancos y burgueses.

La medicina contribuye a este proceso con la creación de diagnósticos clínicos que ahora tienen una lógica taxonómica. Dentro de ellos, la diferencia sexual va a ser objeto de diagnóstico médico. Károly Mária Kertbeny, quien acuñó los significantes de heterosexualidad y homosexualidad, consideró a la heterosexualidad como la forma de sexualidad más peligrosa, capaz de desplazarse hacia el goce sin frenos, tal como el incesto, la violación, el uso de menores y el bestialismo, lo que clamaba por control. Posteriormente, Richard Krafft Ebing en su *Psychopatía Sexualis* de 1886, hizo uso de estos términos y normalizó rotundamente la heterosexualidad entendida como la exclusividad de la relación hombre-mujer³⁴². De esta manera, al estabilizarse el objeto, se ejercía un control riguroso sobre la sexualidad.

3. Identidad y sexuación, concepto indispensable en el siglo XIX

La invención del concepto de identidad o “self” se ligó a la sexualidad, haciéndose entonces sexuación. La identidad no se concibe sin un proceso de internalización de un sentimiento de sí o experiencia de sí en la heterosexualidad, sentimiento de ser hombre o de ser mujer. La identidad pasa por la sexualidad, lo que implica una regulación de las prácticas sexuales que lleva al establecimiento de un proceso de sexuación, esto es, de producción de la identidad sexuada. La biopolítica trae como consecuencia una política

³⁴¹ Beatriz Preciado, *Testo Yonqui*, Madrid, España, 2008.

³⁴² Judith Tákacs, *op. cit.*, p. 30.

del “self” o de individuación. El ser se liga a la identificación de los genitales externos y se dota de contenidos morales y caracterológicos. Según Preciado: “La tecnología social heteronormativa (ese conjunto de instituciones tanto lingüísticas como médicas o domésticas que producen constantemente cuerpos-hombre y cuerpos-mujer) puede caracterizarse como una máquina de producción ontológica que funciona mediante la invocación performativa del sujeto como cuerpo sexuado³⁴³”. Habría que añadir los sistemas policiales a esa tecnología social heteronormativa.

El invento de la identificación personal del policía francés Alphonse Bertillon, sería trascendental. Con el objetivo de identificar a los presos, creó en 1880 una carta de identidad que a la par de la fotografía, explicitaba los rasgos de la persona a partir de las mediciones antropométricas. El sexo por supuesto fue y sigue siendo un elemento crucial en este tipo de documentos. La medición antropométrica fue utilizada para elaborar perfiles de criminales a partir de un “hombre normal”, lo que recuerda el uso del retrato en la pintura de las personas lunáticas como un intento de estudiar el alma desquiciada. Francis Galton, antropólogo inglés, se dedicó al estudio de las huellas dactilares (publicó el libro *Huellas dactilares* en 1892) con la intención de encontrar una relación directa entre las huellas y las características raciales hereditarias de las personas. Esta obsesión por el control y la medición, lo llevó a inventar la identificación por huella digital y le permitió precisar el sistema de Bertillon, que no era del todo consistente. Juan Vucetich, policía argentino simplificó el método de Galton, lo que amplió el registro dactiloscópico de las personas en el mundo³⁴⁴.

Esta inserción de la escritura en el proceso disciplinario establece el lazo, la marca de la escritura en el cuerpo de los sujetos. El cuerpo es ahora archivado con una adjudicación de identidad, es además, registrado, codificado con los números de cartilla identitaria y jerarquizado en todas las instancias del régimen disciplinario desde escuelas, policía hasta cárceles. La creación de oficinas con archivos da cuenta, como dice Foucault, de su paralelo con el desarrollo de la Botánica y su clasificación de las especies, de las bibliotecas y su registro y clasificación de libros, y con el fin “panóptico” del régimen disciplinario a través de los no casualmente llamados “cuerpos” policiales³⁴⁵.

³⁴³ Beatriz Preciado, *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, Anagrama, 2011, p. 24.

³⁴⁴ Ministerio de Seguridad Gobierno de Argentina, 2013.

³⁴⁵ Michel Foucault, *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France, 1973-1974*, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 69-71



14. Alphonse Bertillon, *Antropometría. Lámina explicativa*, c. 1889. En Chas Felton, *The Identification of Criminals: its Value as a Preventive of Crime, and the Importance of Unity of Action Among Prison Officials in Securing a Fixed and General System*. Chicago, Knight & Leonard Co., 1889, p. 28.

Height	1 m 620	Head length	18.4	L. Foot	25.2	Color L. Eye	Class	G	Age	21
Eng. Hgt.	53 3/4	Head Width	14.4	L. Mid. F.	11.3		Areola	Mar	Apparent Age	25
Out A.	1 m 700	Cheek Width	13.7	L. Lit. F.	8.8		Periph		Nativity	Mexico
Trunk	890	R. Ear lgth.	5.8	L. Cubit	45.2		Pecul		Occupation	Laboren

Remarks relative to Measurements.




Forehead	Inc.	v	Bridge	net	Sup. Bor.	face	Hair	blk.			
	Hght (g)			Base (el)		Root m		Pos. Bor.	of	Complexion	brn
	Width (p)			DIMENSIONS				Lobe	m-f		
	Pecul			Height		Projectn					Breadth

Examined By: B. J. Bates

15. F. J., preso 8332, 1918. Carta de medidas de Bertillon. Fotografía. Récorde de la oficina de prisiones. Departamento de Justicia. Oficina de la superintendencia de prisiones, penitenciaría de Atlanta. En <<http://research.archives.gov/description/646396>>

La consecuencia de todo esto es que para el siglo XIX terminó de producirse la identidad individual como conciencia de sí, además, sexuada. Resulta muy clara la relación entre el establecimiento de los archivos identitarios y el surgimiento de la “identidad individual” como “consciencia de sí”, ligada a una definición sexual heteronormada. Queda patente así que esta identidad no es natural, sino el producto de toda una maquinaria performática que se encarna en los sujetos y que produce de manera normativa una posición ontológica que se pretende consistente y que tiene que tener un correlato en las tendencias, sensaciones y comportamientos del sujeto.

Semejante empresa no es de fácil logro, como bien lo plantean las histéricas. Si ellas explicitan algo con sus oscilaciones entre identificaciones diversas es que la identidad no es algo estable e inmutable, sino que proviene de afuera, es un mecanismo externo que se internaliza. Su reticencia a esta internalización se manifiesta en el “juego” teatral permanente donde esa identidad personal no es más que máscara.

Pero cuando los mecanismos de creación de las identidades no funcionan, las instituciones han ya creado los catálogos de desviación a partir de lo cual el sistema va a hacerse cargo de ellos, aplicando sus categorizaciones y protocolos de disciplina extrema (institución educativa, cárcel, institución psiquiátrica) para una cercana vigilancia. La histérica sabe mucho de eso y en su caso como en el de la prostitución el sistema policial va a establecer una alianza con el sistema médico.

Desde la constitución de la salud pública, el saber médico emerge como subsidiario y garante de los intereses del Estado, por lo que sus acciones van a estar dirigidas a salvaguardarlo. La escritura, herramienta de control, va a circular entre los hospitales de Bicêtre y la Salpêtrière en los reportes de la Prefectura de Policía y los de los médicos³⁴⁶.

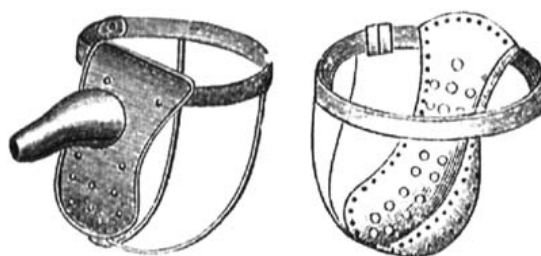
4. El juego del siglo XIX: la búsqueda del placer y la acechanza en el nacimiento de la “Scientia sexualis”

Lo que particularizaría la emergencia de la histeria como enfermedad, como patología, es el momento histórico de los siglos XVIII y XIX al establecerse según Foucault las dicotomías de Razón-Sin-razón, salud-enfermedad, normalidad-anormalidad.

³⁴⁶ Tiphaine Besnard, *Les prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical, 1850-1914*, L’Harmattan, 2010, pp. 39-45.

El siglo XIX redefine la sexualidad como un territorio “natural”, dice Foucault, “penetrable por procesos patológicos, y que por lo tanto exigía intervenciones terapéuticas o de normalización; un campo de significaciones que descifrar; un lugar de procesos ocultos por mecanismos específicos; un foco de relaciones causales indefinidas para producir la verdad del sexo” y que “...a partir del siglo XVI...emigró hacia la pedagogía, hacia las relaciones entre adultos y niños, hacia las relaciones familiares, hacia la medicina y la psiquiatría³⁴⁷”.

En el siglo XIX, el catálogo de las perversiones de Krafft Ebing en su libro *Psychopatía sexualis*, contribuía a la labor de mantener bajo control la sexualidad y a los sujetos “perversos”. Toda forma de sexualidad que se alejase de la heterosexual y reproductiva, incluso la de niños y jóvenes, se constituía en un llamado a su vigilancia y la sanción. La pedagogía debía ahora incluir a la sexualidad en su labor. La masturbación se convirtió en objeto de vigilancia y castigo puesto que el principio de la sexualidad exclusivamente para la procreación, corría un riesgo con ella, por lo que realizó toda una campaña en su contra especialmente dirigida a impedir su ejercicio en los niños, los adolescentes (categoría recientemente inventada) y las mujeres. El Dr. Claude Bernard arregló una sala en París con figuras de cera terroríficas que evocaban los resultados del onanismo, considerado ahora un vicio execrable que llevaba a la muerte. Asimismo, se escribieron muchos libros médicos donde se planteaban las lesiones que se producían en el sistema nervioso y manuales para la erradicación de este hábito, en los que se aconsejaba el uso de instrumentos creados para tal efecto. Según Robert Muchembled, a la masturbación se le llamó “*self abuse*”³⁴⁸.



16. Aparato anti-masturbatorio del siglo XIX, colección privada.
(Thomas Laqueur, "The social Evil, the Solitary Vice and Pouring Tea",
en Michel Feher, Ramona Naddaff, y Nadia Tazi (eds), Zone, *Fragments for a History of the Human Body*. Vol. 3,
Urzone, New York, 1989, p. 337)

³⁴⁷ Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*, op. cit., p. 41.

³⁴⁸ Abuso de sí mismo. Robert Muchembled, *Orgasm and the West*. Cambridge, Polity Press, 2008, p. 176.

Foucault plantea que al legitimarse la monogamia heterosexual en el discurso sobre la sexualidad en los siglos XVIII y XIX, se produjo un efecto de protección de la misma, que la llenó de silencio, secretos (la intimidad conyugal) y un movimiento centrífugo que resultó en la creación de las sexualidades periféricas. Éstas quedaron sujetas a la vigilancia, la interrogación y el control: la sexualidad de los niños, los locos (incluida la histeria) y los criminales (incluida la perversión)³⁴⁹. El lugar del cuerpo médico fue establecido como mirada que recae sobre el cuerpo de los sujetos y se le dotó de un arsenal de instrumentos que coadyuvaban en su ejercicio. Foucault insiste en que el poder³⁵⁰ se sensualizó y se constituyó en ganancia por lo tanto, de placer. “El poder funciona como un mecanismo de llamado, como un señuelo...el poder ancla el placer..(....) Placer de ejercer un poder que pregunta, vigila, acecha, espía, excava, palpa, saca a la luz; y del otro lado, placer que se enciende al tener que escapar de ese poder, al tener que huirlo, engañarlo o desnaturalizarlo. Poder que se deja invadir por el placer al que da caza; y frente a él, placer que se afirma en el poder de mostrarse, de escandalizar o de resistir³⁵¹”.

Finalmente, se concibió toda una arquitectura de las relaciones sociales, con sus espacios de segregación entre adultos- niños, maestros-alumnos, médicos-enfermos.

La familia es definida por el autor como “..una red compleja, saturada de sexualidades múltiples, fragmentarias y móviles...mecanismo incitador” ...al igual que el de las instituciones (escolares, psiquiátricas), en las que también estaban esos espacios de “alta saturación sexual” (aulas, dormitorios, consultorios)...Las formas de una sexualidad no conyugal, no heterosexual, no monógama, son allí llamadas e instaladas³⁵².

Hay que buscar qué hay debajo de los síntomas, tocar los cuerpos, tocarlos con la mirada (sexualizar). El poder llama a través del examen médico, de la vigilancia, enciende el placer por atrapar y del otro lado, el mostrarse, el escándalo, evadir. Ese, dice Foucault, es el juego del siglo XIX, del adulto-adolescente, educador-alumno, médicos-enfermos, psiquiatra-histérica, es un juego de lo sexual y un juego de perversión.

³⁴⁹ Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*, op. cit., p. 25.

³⁵⁰ *Ibid.* El concepto de poder en Michel Foucault remite a una multiplicidad de relaciones de fuerza que se generan en un campo en el que a partir de sus batallas se generan los cambios y transformaciones en esas relaciones de poder, sus contradicciones, sus focos de resistencia, estrategias y fuerzas. El poder no es el Estado ni sus instituciones, pero sí toma forma concreta en las instituciones, las leyes y otros mecanismos de control, muchos de ellos vehiculizados por el Estado.

³⁵¹ *Ibid.*, pp. 28- 29.

³⁵² *Ibid.*, p. 30.

Es importante aclarar que este dispositivo de la sexualidad que funciona más allá del sistema de alianzas, que complejiza sus técnicas y extiende sus dominios y formas de control, según el planteamiento de Foucault, no renuncia a ese sistema de alianzas sino que se basa en él, es decir, en el matrimonio, la inscripción genealógica que permite la transmisión de los bienes y la circulación de la riqueza y la reproducción: “La célula familiar con sus dos dimensiones (padre/hijos, marido/mujer) permitió el desarrollo de los elementos del dispositivo de sexualidad (la histerización del cuerpo femenino, la precocidad sexual infantil naturalizada, la regulación de los nacimientos y de las prácticas de la procreación, la perversión y su patologización³⁵³”.

La ciencia médica tomó en este siglo un camino diferente al de las otras ciencias; al enfilarse dentro de las ciencias de la naturaleza, ejerció una voluntad de no-saber, se negó a ver y oír a pesar de contar con los instrumentos para hacerlo. La apuesta por la naturaleza la llevó por el camino de la moral, lo natural es lo normal, lo moral, y todo lo que le resultaba incomprensible, lo significó como anormal y amoral.

Foucault afirma que la medicina del Siglo XIX fue una bisagra entre el poder soberano y el siglo XX ya que se ubicó en el punto del servilismo, pura voluntad de no saber. Al decir de Foucault, la *scientia sexualis*: “que se desarrolló en el siglo XIX, conserva paradójicamente como núcleo el rito singular de la confesión obligatoria y exhaustiva, que en el Occidente cristiano fue la primera técnica para producir la verdad del sexo, una palabra oscura que hay que desemboscar y, a la vez, escuchar.” y que “...a partir del siglo XVI...emigró hacia la pedagogía, hacia las relaciones entre adultos y niños, hacia las relaciones familiares, hacia la medicina y la psiquiatría³⁵⁴”.

5. La histeria: una nueva inscripción somatopolítica subalterna

La “iluminada” o la bruja del medievo y del Renacimiento, la loca melancólica del Romanticismo, pasa a ser la histérica en la segunda mitad del siglo XIX. Sobre ella se va a operar todo un uso de técnicas de sometimiento, extensivas del régimen del poder soberano. De hecho, subsistirán las marcas en directo sobre la piel a la par de técnicas como la realización de la cartografía de su cuerpo enfermo, el cuerpo femenino objeto

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ibid.*, pp. 41-42.

de la ciencia, se mezclará en la histeria con el carácter fetichista religioso de los santos y la Virgen, rasgo que quedará escrito en la iconografía de Charcot.

5.1. El pasaje de la observación de la “suffocation of the uterus”, a la histeria como enfermedad mental

De la lepra a los males venéreos, la locura atraviesa el Renacimiento en la “nave de los locos” y el clima marino vuelve melancólicos a los ingleses³⁵⁵.

A partir del siglo XVII la Razón no soportará la locura y la encerrará; ya no será suficiente el exilio, ahora es necesario el control, porque la locura se ha vuelto amenazadora, se la encierra con los desclasados, los pobres, los enfermos incurables y se los pone a trabajar bajo una doctrina moral. En el siglo XVIII, el loco será definido como el que no sabe, el que está expropiado del saber sobre sí, por lo tanto, el loco no hablará sobre sí mismo, serán otros los que hablen de él y por él.

Foucault señala que la disección de cadáveres que se inició durante los siglos XVII y XVIII y la proliferación de órganos, hizo emerger toda clase de enfermedades. Mientras el pensamiento clásico definió el mal de manera negativa, el pensamiento post Renacentista va a renegar de la metafísica del mal y de las enfermedades por privación y su verdad saldrá a la vista en lo que se denomina los signos positivos³⁵⁶. Surge de inmediato la necesidad de clasificación, proveniente del quehacer de la botánica, lo que contribuye a la naturalización de la enfermedad y al análisis de la locura y se crea también una nueva base a partir de la cual se la autonomiza y se la inserta en la práctica médica.

Lo que encontraron Thomas Willis y Thomas Sidenham fue una forma de regulación cuyo centro será el sistema nervioso, que impone el equilibrio o el desequilibrio del cuerpo, así que los síntomas se van a concebir como un desorden que está ocurriendo en la base del cuerpo, el cual es sistémico por naturaleza³⁵⁷. De acuerdo a Michel Foucault: “En el curso del mismo periodo, el cuerpo se convertía, a la vez, en un conjunto de localizaciones diferentes para sistemas de causalidades lineales, y en la unidad secreta de una sensibilidad que remite a sí misma las influencias más diversas, más lejanas, más

³⁵⁵ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, t. I. México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 13.

³⁵⁶ *Ibid.*, pp. 17-18.

³⁵⁷ Andrew Scull, *Hysteria. The disturbing history*, New York, Oxford University Press, 2009, p. 26.

heterogéneas del mundo exterior. Y la experiencia médica de la locura se desdobra según esa nueva separación: fenómeno del alma provocado por un accidente o una perturbación del cuerpo; fenómeno del ser humano entero —alma y cuerpo ligados en una misma sensibilidad—, determinado- por una variación de las influencias que sobre él ejerce el medio: afección local del cerebro y perturbación general de la sensibilidad³⁵⁸.

Se deberá a Willis la renuncia a la historia de la *hysteriké*. Los médicos del siglo XVII estarán de acuerdo casi unánimemente, en rechazar la explicación del desplazamiento del útero pero no renunciaron a atribuir a la matriz la causa de la locura en las mujeres, lo que se producirá hasta finales del siglo XVIII con Pinel, que la explicará por la difusión de los humores y de los nervios³⁵⁹.

La teoría de los vapores del siglo XVII y las teorías neumáticas de la Antigüedad se abandonaron con Sydenham y Willis para dar paso a la teoría del cerebro; de misterios oscuros de la genitalidad animal y el sexo, a la claridad del entendimiento. La disección, que realizaba un técnico, le permitió a Willis efectuar la anatomía del cerebro y del sistema nervioso en 1664, lo que permitiría explicar, según él, enfermedades que eran atribuidas anteriormente a brujerías³⁶⁰. Thomas Willis clasifica a la histeria como una enfermedad convulsiva³⁶¹. El sistema nervioso es la causa del desequilibrio y la debilidad, que es un desorden dentro de ese sistema que debería funcionar reguladamente. Aún así en Willis está presente la idea de que los espíritus animales determinan la alteración.

Francisco Boisseier de Sauvages de Lacroix, quien estableció una nosología de las enfermedades acorde al método de los botánicos, la *Nosologia Methodica*³⁶², también clasificó a la histeria como una forma de convulsión. En ese momento la histeria fue emparejada con la epilepsia, relación que se mantendrá hasta el siglo XIX en que la epilepsia pasará a ser una enfermedad del cuerpo y la histeria, del alma.

La *hysteriké pnix*, enfermedad “de la madre”, *suffocation of the uterus* o *histerica passio*, va a ser designada como histeria en la nueva ciencia, aunque Willis considera

³⁵⁸ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, tomo II, *op. cit.*, p. 161.

³⁵⁹ *Ibid.* p. 81.

³⁶⁰ Thomas Willis, *Cerebri anatome*. Londres, James Flesher, Joseph Martyn and James Allestry, 1664. p. 124.

³⁶¹ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, tomo II, *op. cit.*, p. 154.

³⁶² Francisco Boissier de Sauvages, *Nosologia methodica*, t. I, Amsterdam, Fratrum de Turnes, 1763. Ver el capítulo IV, clonicis generalis, p. 585. La epilepsia se clasifica también en el apartado de clonicis generalis, p. 577.

irónicamente que los médicos declaran que un síntoma es “something hysterical”, algo histérico, cuando no saben qué es lo que está ocurriendo en el cuerpo de una persona³⁶³. Según Foucault³⁶⁴, en el siglo XVIII se tenderá a asimilar la histeria a la hipocondría, desde Richard Blackmore en su *Treatise of Spleen and Vapours, or Hypochondriacal and Hysterical Affections* de 1725 hasta Robert Whytt *On Nervous, Hypochondriac, or Hysterical Diseases, to which are prefixed some Remarks on the Sympathy of the Nerves*. El cuadro al que se refieren es densamente variado. Según Robert Whytt: “Una sensación extraordinaria de frío y de calor, dolores en diferentes partes del cuerpo; síncope y convulsiones de vahído; la catalepsia y el tétano; aire en el estómago y en los intestinos; un apetito insaciable ante los alimentos; vómitos de materia negra; un flujo súbito y abundante de orina pálida y límpida; el marasmo o la atrofia nerviosa; el asma nerviosa o espasmódica; la tos nerviosa; las palpitaciones del corazón; las variaciones del pulso; los males y dolores periódicos de la cabeza; los vértigos y los aturdimientos; la disminución y el debilitamiento de la vista; el desaliento, el abatimiento, la melancolía o incluso la locura; la pesadilla o el incubo³⁶⁵”.

Tanto la histeria como la hipocondría van a ser entendidas y clasificadas aunque con dificultades, en las enfermedades del espíritu. Los espasmos, convulsiones, el calor interno, frecuentemente van a ser confundidos con los efluvios del amor, de la pasión. Prosigue Whytt: “¿No es este calor un pariente del ardor amoroso, al cual tan a menudo se une la histeria en la persona de las muchachas que buscan marido, y de las jóvenes viudas que han perdido al suyo? La histeria es ardiente por naturaleza; sus manifestaciones nos conducen más fácilmente a verla como a una imagen, antes que como a una enfermedad; esta imagen ha sido expuesta por Jacques Ferrand a principios del siglo XVII, con toda su precisión material. En su *Maladie d'amour ou mélancolie érotique*, reconoce gustosamente que las mujeres son más a menudo enajenadas por el amor, que los hombres³⁶⁶”.

Los intentos de “hacer algo” con la histeria y la hipocondría, de describirlas y explicarlas son múltiples, pero ambas se muestran refractarias, mientras que la manía y la melancolía parecieran ser fácilmente registrables. Señala Foucault que “La histeria aparece, pues, como la más real y la más engañosa de las enfermedades; es real, puesto

³⁶³ Thomas Willis, *An Essay on the Pathology of the Brain and Nervous Stock*, Londres, Dring, Harper and Leigh, 1681, p. 78.

³⁶⁴ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, tomo II, *op. cit.*, p. 78.

³⁶⁵ Robert Whytt, citado por Michel Foucault, *op. cit.*

³⁶⁶ Michel Foucault, *op. cit.*

que surge del movimiento de los espíritus animales; es ilusoria también, puesto que causa síntomas que parecen provocados por una perturbación central, o más bien general³⁶⁷”.

Giovanni Battista Morgagni, considerado el padre de la anatomía patológica moderna y que en 1761 descubrió que el útero no se movía, adjudicó una gran importancia a la idea de Willis de que la enfermedad y la hipocondría tuvieran una explicación en el sistema nervioso. En ese momento la hipocondría era llamada por Morgagni, el desorden mayor del sistema nervioso.

Será entonces en el siglo XVIII, que se dé el giro en el acento sobre el cuerpo y su dinámica hacia el énfasis en la “moral de la sensibilidad” y será la oportunidad para que tanto la histeria como la hipocondría ingresen en la clasificación de las locuras. De la dimensión orgánica que involucra a la moral, se pasará a un concepto fisiológico de una continuidad y de allí se elaborará una “ética de la sensibilidad nerviosa”, como la llama Foucault³⁶⁸. Se considera que los niños son más sensibles y que las mujeres tienen la fibra nerviosa más frágil que los hombres porque su vida es más sedentaria³⁶⁹.

Estas características atribuidas a niños y mujeres tendrá como consecuencia una modificación de la significación moral de las "enfermedades nerviosas": “Mientras las enfermedades nerviosas estuvieron asociadas a los movimientos orgánicos del cuerpo (incluso por los múltiples y confusos caminos de la simpatía), fueron situadas dentro de una cierta ética del deseo; significaban el desquite de un tosco cuerpo; la enfermedad se originaba en una gran violencia. En adelante, uno se enferma por sentir demasiado; se sufre por una solidaridad excesiva con todos los seres que rodean a uno. Ya no se está forzado por su naturaleza secreta; se es víctima de todo aquello que, en la superficie del mundo, solicita el cuerpo y el alma³⁷⁰”, sostiene Foucault.

Esto hace al sujeto enfermo inocente y culpable a la vez. Inocente porque el sistema nervioso lo arrastra con su irritación, y culpable porque lo que ha hecho, su vida disoluta, lo ha llevado a que los nervios se irriten. Y de hecho, la enfermedad trasluce la vida que el enfermo ha tenido y sus excesos. Esa “pasión excesiva por el sexo, o ese hábito criminal, tan reprehensible en lo moral como dañoso en lo físico”, señala Jean François Pressavin³⁷¹ y además, le procura el castigo que merece, concluye Samuel-

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 83.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 82.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 86.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 87.

³⁷¹ Jean-Baptiste Pressavin, *Nouveau Traité Des Vapeurs, Ou, Traité Des Maladies Des Nerfs: Dans Lequel On Développe Les Vrais Principes Des Vapeurs*, citado por Michel Foucault, *Ibid.*

Auguste Tissot³⁷². La base de la enfermedad es entonces, una falla moral³⁷³, señala Foucault.

En 1755 Michael Alberti publica en Halle su disertación *De morbis imaginariis hypochondriacorum*, ubicando desde el título a la hipocondría como afectación de la imaginación³⁷⁴ y Joseph Lieutaud, en su *Précis de médecine pratique*³⁷⁵ aun cuando define a la hipocondría por el espasmo, reconoce que es una afección más del espíritu que del cuerpo, y señala que el término mismo se considera ofensivo.

En cuanto a la histeria, Joseph Raulin no le concede ya ninguna realidad orgánica, al menos en la definición que le sirve de partida, y la coloca desde un principio dentro de la patología de la imaginación: “Esta enfermedad que hace a las mujeres inventar, exagerar y repetir todos los distintos absurdos de que es capaz una mente desarreglada, algunas veces ha llegado a ser epidémica y contagiosa³⁷⁶”.

Es evidente en esta última cita el pasaje al régimen disciplinario, y cómo ahora el comportamiento de las mujeres será medido con un criterio moral. Se aplica una norma y toda desviación con respecto a ella, será considerada locura. Ya para este momento, a las mujeres les corresponde la suya propia, la que les es característica por sus cualidades pasionales: esa locura se llama histeria, una pasión del cuerpo y de la mente, una puesta en escena de la división cartesiana que a ella le correspondería encarnar, inserta como quedó, en el discurso científico.

Se disparan entonces una gran cantidad de micro teorías desde el momento en que se considera a la histeria una enfermedad del espíritu o mental, teñida de interpretaciones acerca de lo que se afirma son posiciones morales. Para Foucault: “El conocimiento de la histeria no ha avanzado, como el de la manía, por medio de la reflexión médica, sobre las características oscuras del mundo. El espacio donde ha crecido es de una naturaleza distinta: ha crecido en el espacio del cuerpo y en la coherencia de los valores orgánicos y los valores morales³⁷⁷”.

La histeria se ve adherida a la constitución femenina. Su suavidad y falta de voluntad la

³⁷² Samuel Auguste Tissot, *L'onanisme*, citado por Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, tomo II, *op. cit.*, p.105.

³⁷³ *Ibid.*, p. 89.

³⁷⁴ Michael Alberti, *De morbis imaginariis hypochondriacorum*, Cristiani Hendelii, Turinga, 1755. De este libro solamente menciono su nombre, que ya ubica el criterio de su autor, que de todas maneras es discutido por otros autores. Una copia puede ser encontrada en la biblioteca electrónica de Google, en http://books.google.es/books?id=LUdTAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

³⁷⁵ Joseph Lieutaud, *Précis de médecine pratique*, 13ª ed., París, Vincet, 1764.

³⁷⁶ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, tomo II, *op. cit.*, p. 78.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 80.

hacen voluble, de allí que Foucault plantea que hay una densidad moral en este concepto. “La inconsciencia del histérico no es sino el reverso de su sensibilidad³⁷⁸”. Así se explica que muy pocas mujeres acostumbradas a la vida dura y laboriosa se pongan histéricas, o mejor dicho, las mujeres integradas a la maquinaria productiva en su rol de reproducción de la fuerza de trabajo, no enferman.

Ya en los albores del siglo XIX, la histeria y la hipocondría han sido asimiladas dentro de la categoría de las enfermedades mentales y la relación entre ambas se sostendrá. Se hablará de mal hipocondriaco o neurastenia cuando ataca a los hombres y mal histérico cuando ataca a las mujeres. La neurastenia fue acuñada por Georges Beard, médico estadounidense que la atribuía al agotamiento generado por el estilo de vida de las ciudades civilizadas al agotarse las reservas de energía del sistema nervioso central. Sus síntomas eran similares a las de la histeria, como la fatiga, ansiedad, dolores de cabeza, impotencia, neuralgia, depresión: “El signo y el tipo de enfermedades nerviosas funcionales que se desarrolló a partir de esta sensibilidad nerviosa general es la neurastenia (agotamiento nervioso), lo que está en relación estrecha y constante con dichas enfermedades nerviosas funcionales tienen algunas formas físicas de la histeria, la fiebre del heno, enfermo-dolor de cabeza, la embriaguez, y algunas fases de la locura; Es, de hecho, de donde una rama a principios o etapas posteriores de la tesis del crecimiento enfermedades pudieran quitar su origen³⁷⁹”.

De hecho, la proliferación de la neurastenia en el siglo XX después de la I guerra mundial, llevó a considerarla un desorden neurológico. Sin embargo, ambas en este momento, son males nerviosos. Señala Foucault³⁸⁰ que la distinción entre lo neurológico o lo de origen físico y lo moral se hará hasta el siglo XIX en que surge una pregunta por la responsabilidad del sujeto: “Por la distinción capital entre sensibilidad y sensación, entran en el dominio de la sinrazón, el cual, como hemos visto, estaba caracterizado por el momento esencial del error y el sueño, es decir, por la obcecación. Mientras los vahídos fueron convulsiones o extrañas comunicaciones simpáticas a través del cuerpo, no constituyeron manifestaciones de locura, aunque condujeran al desmayo y a la pérdida de la conciencia. Pero cuando el espíritu no comprende el

³⁷⁸ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, tomo II, *op. cit.*, p. 103.

³⁷⁹ Georges M. Beard, *American Nervousness. Its Causes and Consequences. A supplement to nervous exhaustion. (Neurasthenia)*. Nueva York, G.P: Putnam's son, 1894, prefacio, vii. “The sign and type of functional nervous diseases that are evolved out of this general erve sensitiveness is, neurasthenia (nervous exhaustion), which is in close and constant relation with such functional nerve maladies as certain physical forms of hysteria, hay-fever, sick-headache, inebrity, and some phases of insanity; is, indeed, a branch whence at early or later stages of growth these diseases may take their origin”.

³⁸⁰ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, tomo II, *op. cit.* p. 134.

exceso mismo de su sensibilidad, entonces aparece la locura³⁸¹”. Y es en este momento donde surgirá la psiquiatría científica. Será frente al exceso incomprensible, en estos “males de los nervios” y en estas “histerias³⁸²”, señala Foucault.

El novelista y neurólogo Silas Weir Mitchell quien inventara la cura del sueño como tratamiento para la histeria, reportó los síntomas que se presentaban sin correlato orgánico, al igual que lo hiciera Charcot en Francia y sus colegas estadounidenses. Idéntica narrativa de asfixias, parálisis y ataques. Silas Weir Mitchell llamó a la histeria *Mysteria* por no haberse podido encontrar un correlato orgánico y ser el reducto de todas las dudas sobre su diagnóstico³⁸³.

5.2. La histeria en el Romanticismo. Los antecedentes de la histeria charcoteana

Elaine Showalter en su libro *The Female Malady*³⁸⁴ critica a Foucault de no haber visto que la irracionalidad que se confinaba en el siglo XIX era la femenina y que la ecuación locura=mujer, se pierde de vista en este autor. Coincido con ella porque es importante anotar que no solamente las “disfuncionalidades sexuales” de las mujeres fueron perseguidas, sino toda orientación que buscara la autonomía de la mujer y el reconocimiento de su subjetividad. De ello dan cuenta muchas escritoras, como Virginia Woolf. El hecho mismo de ser mujer era ya una aberración pero al ser necesaria por su función procreadora, debía ser convertida en la madre y esposa perfecta. La mujer estuvo sometida por completo a una “ortopedización” de su existencia y si no respondía positivamente a ella, era sometida a los espacios de locura.

Showalter no solamente se dedicó a la revisión del diagnóstico y tratamiento tal como se realizó en Inglaterra en dos siglos, sino a las representaciones de la locura femenina en textos literarios, médicos y legales, fotografía, pintura y cine. Ella sostiene que “estas imágenes no son solamente el reflejo del conocimiento médico y científico, sino parte de un marco cultural fundamental en el cual fueron construidas las ideas acerca de la feminidad y la locura (insanity)³⁸⁵”. De esta manera, llegó a la conclusión de que el

³⁸¹ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, tomo II, *op. cit.*, p. 88.

³⁸² *Ibid.*, p. 106.

³⁸³ Andrew Scull, *Madness, A Very Short Introduction*, Nueva York, Oxford University Press, 2011, p. 71. Esta dificultad de encontrar un correlato orgánico a ciertos síntomas hicieron ver a la histérica como una simuladora, cuyo rasgo esencial era tomarle el pelo a los médicos.

³⁸⁴ Elaine Showalter, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, *op. cit.*

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 5.

camino de las artes y la literatura corrió paralelo al de los planteamientos científicos, al menos en este terreno de la consideración de la locura como femenina. La ecuación locura = mujer se habría consolidado en el Romanticismo como mujer = histeria.

Si bien Charcot habría de popularizar a la histeria hasta hacerla un evento mediático a finales del siglo XIX, Showalter sostiene que ya desde inicios de siglo, la cultura en general había mostrado un gran interés en ella, por lo que el trabajo realizado por la medicina fue más bien un efecto, un encargo social³⁸⁶.

Considero que el interés de la cultura al que se refiere Showalter y la disposición de la medicina, son más bien un producto discursivo, al que de hecho, contribuyó la medicina. La medicina no aceptó nada que no hubiera creado ella misma, de tal manera que podemos ver el tejido entre saber y poder en el que se envuelve a la histeria y la feminidad.

La histeria era ya un efecto discursivo en el siglo XIX como lo prueba el hecho de que la encontramos inmersa no solamente en la literatura, sino que la medicina viene a aportar el sesgo de “verdad objetiva” a una ficción que le pertenece a las prácticas literarias. La gran cantidad de estudios sobre la histeria que los médicos franceses (François Xavier Bichat, Jen-Louis Brachet, Pierre Briquet, Pierre Jean Georges Cabanis, etc.) ya habían producido, se unen a la producción teatral y novelesca. Esa imagen específica de la histeria del siglo XIX que establece un lazo indisoluble entre histeria y feminidad, de una feminidad oscilante entre la melancolía y la rebeldía, con un componente ninfomaniaco o erotómano, es tanto un constructo científico como literario. Se creó un imaginario de la mujer en la literatura que se revela claramente en la idealización de la histeria femenina por parte de Gustave Flaubert: “Emma Bovary soy yo”. Es un hecho que la actividad intelectual es actividad política que de manera ingenua ratifica un cierto discurso, a la vez que es producida con los instrumentos que el discurso político ha puesto a su disposición.

Lo que se ha planteado es que en el siglo XIX la histeria imprimió la vida cultural y la vida de los asilos hasta constituir casi una epidemia. Su frecuencia según Briquet, era de cuatro mujeres a una y algunos pocos hombres “afeminados”³⁸⁷. Y es que no solamente en las representaciones de locura vamos a encontrar una proliferación de mujeres sino también en los reportes del número de internamientos en asilos, y hasta en la percepción que la gente tenía de ello. Catharine Arnold, en su libro *Bedlam. London and its*

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ Las comillas son mías.

*Madness*³⁸⁸, tiene un capítulo dedicado precisamente a este tema. Allí ella refiere que Charles Dickens en su viaje a St. Luke's Hospital para asistir al baile de Gala de Navidad³⁸⁹ anotó que la locura era más prevalente entre las féminas.

En la época victoriana, el estereotipo de la locura recayó sobre las mujeres con un particular cariz en la erotomanía. A pesar de que se había superado la idea de que el útero era la causa de la histeria, el sólo hecho de tenerlo, predisponía a la enfermedad³⁹⁰, ser mujer era ya estar en riesgo para desarrollar la histeria con sus actitudes pasionales o la melancolía. Refiere Showalter: “Es notable que la domesticación de la locura (insanity) y su asimilación a la institución Victoriana coincida con su feminización...el siglo XIX es el periodo cuando la predominancia de mujeres dentro de los enfermos institucionalizados, por primera vez llegó a ser un fenómeno estadísticamente verificable³⁹¹”.

Por los años de 1890, la mayoría de los hombres institucionalizados procedían de clase media alta y se les conducía a los asilos para criminales enfermos, hospitales militares y escuelas para idiotas, mientras que las mujeres procedían de todas las clases sociales y eran internadas en cualquier tipo de institución. Asimismo, las mujeres eran mayoría en las clínicas quirúrgicas, establecimientos de baños termales curativos y casas de descanso, y acudían a los nuevos especialistas en “enfermedades femeninas” como la histeria y la neurastenia y las terapias nuevas como el mesmerismo³⁹², apunta Showalter.

A la histeria se le llamó “la grande maladie du siècle” en Europa Occidental, tal como la bautizó Jules Claretie en 1881³⁹³. Médicos y teóricos coincidieron en achacarle la causa principal a la condición femenina a la que le es inherente, como dice Evelyne Ender, un “exceso de emoción³⁹⁴”.

Pierre Briquet declara: “La mujer está hecha para sentir y sentir es casi como histeria³⁹⁵”. Excesos, excesos más allá de la imaginación, son definidos como la condición misma femenina.

³⁸⁸ Catharine Arnold, *Bedlam. London and its Madness*, Londres, Simon and Schuster, 2008.

³⁸⁹ Una práctica común fue el realizar bailes en los asilos de locos al que asistía la gente común, literatos y aristócratas.

³⁹⁰ Catharine Arnold, *Bedlam. London and its Madness*, op. cit., p. 217.

³⁹¹ Elaine Showalter, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, op. cit., p. 52.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ Jules Claretie fue una figura importante en el mundo literario y director del Teatro Francés. Crítico de drama en *Le Figaro* y en *Opinion Nationale*.

³⁹⁴ Evelyn Ender, *Sexing the Mind. Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*. Ithaca, Cornell University Press, 1995. p. 37.

³⁹⁵ Pierre Briquet, 1859, citado por Evelyn Ender, *Sexing the Mind. Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*, op. cit. p. 50. “La femme est faite pour sentir et sentir c’est pres-que l’hystérie”.

George Sand, en una carta a Flaubert le dice: “¿Qué es ser también una histérica? A lo mejor lo soy¿No es una enfermedad, una ansiedad causada por el deseo de un imposible? En ese caso, todos sufrimos de esta extraña enfermedad, en tanto imaginamos; y por qué una tal enfermedad tendría un sexo?³⁹⁶”.

David T. Gies en su texto *Romanticismo e histeria en España*, cita a Baltasar de Rivera, médico español quien en 1827 escribe: “La muy fina excitabilidad de todos los órganos, y las extraordinarias modificaciones y fases de que es fácilmente afecta esta propiedad en lo físico y moral, es cabalmente lo que constituye el carácter específico del bello sexo. Admira, pues, el ver los grados a que puede remontarse y matices de que es susceptible su delicada sensibilidad. Todos sus sentidos, todos los puntos de su constitución, y cada uno separadamente poseen esta calidad en lo máximo; todos representan el papel que corresponde a la índole de su sexo, y en todos brillan espontáneamente los sublimes rasgos de éste su más hermoso distintivo³⁹⁷”.

A su vez, el Romanticismo en la literatura se caracterizó por una gran producción de significantes de la feminidad. “El XIX es un siglo obsesionado por la «gender-marked subjectivity³⁹⁸» (la subjetividad género-marcada), afirma Ender como conclusión de su análisis de los casos de histeria en la novela inglesa y francesa.

Para Montserrat Ribao Pereira, una mujer histérica es aquella que sufre de su propia locura, que es descrita en el drama español como “...una mujer vestida de blanco con el cabello suelto³⁹⁹”, presa de una “pasión imposible...⁴⁰⁰”.

David T. Gies, quien documenta la imagen de la histeria en el teatro español de 1820 en adelante, concluye que: “Esta figura clave simboliza las potentes emociones que caracterizan la literatura del período romántico tanto en Europa como en España⁴⁰¹”. La mujer es emocionada, hipersensible, melodramática, aunque advierte que la imagen es de pretensión occidental, ya que se afirma en la novela inglesa y francesa: “Juan de Grimaldi en Madrid en 1825, La huérfana de Bruselas, el papel de Laura en La conjuración de Venecia⁴⁰²”.

³⁹⁶ ¿Qu'est-ce que c'est aussi d'être hystérique? Je l'ai peut-être aussi, je le suis peut-être....N'est-ce pas un malaise, une angoisse causées par le désir d'un impossible quelconque? En ce cas, nous en sommes tous atteints, de ce mal étrange, quand nous avons de l'imagination; et pourquoi une telle maladie aurait-elle un sexe?. George Sand, Carta a Flaubert, 1964, vol. XX, pág. 297, citado por David T. Gies: “Romanticismo e histeria en España”, *Revista Anales de la literatura*, vol. 18, 2005, p. 216.

³⁹⁷ David T. Gies, “Romanticismo e histeria en España”, *op. cit.*, pp. 216-217.

³⁹⁸ Evelyn Ender, *Sexing the Mind. Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*, *op. cit.*, pág. 5.

³⁹⁹ Montserrat Ribao Pereira, 1999, citado por David T. Gies: “Romanticismo e histeria en España”, *Revista Anales de la literatura*, vol. 18, 2005, p. 215.

⁴⁰⁰ David T. Gies, “Romanticismo e histeria en España”, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 215.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 217.

George Cheyne, en un libro titulado *The English Malady*⁴⁰³ siguiendo a los literatos de la época que consideraban que la excentricidad y la melancolía eran rasgos nacionales, deja establecido que la locura era un subproducto de la sensibilidad, la ambición y la inteligencia inglesas, signos de superioridad y progreso. Pero esta enfermedad inglesa se reparte de manera diferente entre hombres y mujeres. Showalter encuentra en su estudio que se concibe que “hay una enfermedad asociada a la inteligencia y a las presiones económicas en hombres altamente civilizados y una enfermedad femenina, asociada con la sexualidad y la naturaleza esencial de la mujer”⁴⁰⁴.

Showalter considera que la mujer victimizada fue una figura de culto en el Romanticismo. La dulce dama, la piadosa, cara de ángel. Una forma irracional frente a la razón masculina: la suicida Ofelia, la de melancolía amorosa, la sentimental, la sirvienta abandonada por el amante lo que la lleva a la locura y la violenta Lucía, imagen de la sexualidad femenina violenta contra los hombres. En la novela *The Bride of Lamemoor* de sir Walter Scott, Lucía es empujada a casarse con un hombre que no era el que amaba y lo asesina en la noche de bodas. “En una fascinante demostración del tráfico entre imágenes culturales e ideologías psiquiátricas, su imagen llegó a los textos psiquiátricos del periodo”⁴⁰⁵.

Esa contemplación de la mujer lánguida, maltratada, abusada, que oscilaba entre la falta de control de su sexualidad, la hipersensibilidad o la ausencia total de sensación, es la imagen que va a tener un impacto a su vez en la ciencia médica. La sexualidad en desorden característica de la histeria y esa rebeldía inherente a la falta de dominio de sí, resultaba objeto de intervención disciplinaria, tarea que sería retomada por la psiquiatría, cuyas figuras fundamentales, todos hombres, dieron origen a métodos y tratamientos que perpetuaron esa ecuación histeria=enfermedad mental=enfermedad femenina. El hospital especializado o la consulta médica para las clases más acomodadas, fue el espacio de confinamiento, precisamente, el espacio disciplinario.

En los años de 1820, el doctor Alexander Morison, influenciado por el trabajo de fisionomía del gran psiquiatra francés Esquirol, invitó a artistas a visitar el Asilo Surrey County y usó sus dibujos de pacientes en una serie de conferencias sobre la fisionomía de la enfermedad mental. La mayoría de las láminas muestran los retratos estandarizados de mujeres al estilo de Crazy Jane, con dulces sonrisas y facciones

⁴⁰³ George Cheyne, 1733, en Elaine Showalter, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture*, op. cit., p. 7.

⁴⁰⁴ Elaine Showalter, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture*, op. cit.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 11.

bonitas como las chicas de calendario, aún cuando describen la manía o la erotomanía⁴⁰⁶. El esencialismo que figuran, ubican a la mujer loca como víctima o como heroína, como rebelde al sistema.

A la par de esta exaltación de la histeria y su articulación a la feminidad en lo que efectivamente pareciera ser una epidemia, Henri Legrand du Saulle⁴⁰⁷ llegó a afirmar que existían cincuenta mil histéricas en París, de las cuales en los años de 1880, diez mil experimentaban ataques⁴⁰⁸. Sin embargo y a pesar de que Legrand du Saulle trabajaba muy de cerca de la prefectura de policía, Tiphaine Besnard encontró que las cifras que manejaba en ese tiempo esa entidad son bastante menores: de 2248 a 3193 entre los años 1872 y 1897⁴⁰⁹. Aunque se considerara que en estas cifras no se cuentan los internamientos en casas de salud privadas, es un hecho que hay una gran diferencia entre ellas. La razón de esta exageración de Legrand du Saulle reside en su deseo de quebrantar la reticencia de los médicos mismos a considerar a la histeria como una enfermedad de gran importancia en las mujeres, según la investigación de tesis de Augustin Planès⁴¹⁰.

Resulta entonces sospechosa esta idealización de la histeria en el Romanticismo, que de hecho, sería retomada en esta vía por los surrealistas mucho más adelante. Lo cierto es que ella responde a las coordenadas que tienen lugar a finales del siglo XVIII en que ocurre un viraje en la primera revolución psiquiátrica, la realizada por Pinel. Siguiendo a Sarah Rutherford, la locura alcanza un nuevo estatuto y de locos furiosos requeridos de ser encadenados, del miedo que producían en el espectador, se pasa a la misericordia y a la vigilancia en el mejoramiento de los asilos, carácter propio del régimen disciplinario⁴¹¹, lo que dio paso también al maltrato y a las consecuentes denuncias. Está bien documentado el abuso sexual y asesinato de mujeres que, desvalidas, melancólicas o erotómanas (el desvalimiento frente a sus propias pulsiones) fueron el blanco del discurso romántico del siglo XIX.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁰⁷ Médico, trabajó en el hospital Bicêtre y luego fue jefe en la sección de epilépticos de la Salpêtrière. También prestó servicios en la prisión de admisión de la prefectura de policía. Investigó y escribió sobre la locura y sus implicaciones legales, el delirio de persecución, la histeria, fobias y las obsesiones, así como sobre aspectos médico-jurídicos, lo que se denomina actualmente medicina forense.

⁴⁰⁸ Citado por Tiphaine Besnard, *Les prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical, 1850-1914*, L'Harmattan, p. 126 de Henri Legrand du Saulle, *Les Hystériques. État physique et état mental, actes insolites, délictueux et criminels*, París, Baillière et Fils, 1883, p. 625.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 126, de APP, DB/218, Préfecture de police, annexe 1. Infirmerie spéciale: Statistique des entrées de 1872 à 1897, 30 juin-6 juillet 1838, Loi sur les aliénés, IX, Bud. DLXXXI, no. 74431.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 127. Augustin Planès, "Quelques considérations sur la folie à Paris, observée à l'infirmerie spéciale du dépôt de la Préfecture de police (1872-1885)", *Thèse pour le doctorat de médecine*, París, Parent, 1886, p. 54.

⁴¹¹ Sarah Rutherford, *The Victorian Asylum*. Oxford, Shire Publications, 2011.

Periódicos, salones, literatura. Los intelectuales a la cabeza y luego el público en general, hicieron de la histeria una categoría sociocultural y estética. Para Janet Beizer, fue: “Figura de la feminidad, etiqueta de desorden y diferencia (...) instrumento de misoginia, agente de diferenciación, catalizador de muchas enfermedades sociales...”⁴¹².

Beizer concuerda con Showalter en su libro *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*⁴¹³, en el que intenta contestar a la pregunta por la seducción que la histeria produjo en los literatos del Siglo XIX y por qué el concepto de histeria era necesario para el discurso narrativo de esa época. Beizer permaneció varios meses en el Hospital de la Salpêtrière, donde se dio a la tarea de leer los textos médicos del siglo en cuestión desde una perspectiva más literaria que médica. Y tal vez fue esta posición lo que le permitió a Beizer encontrar que la histeria produjo un efecto catalizador en su época⁴¹⁴ que es lo que llama Elisabeth Bronfen, “la in-corporación de la histérica del descontento psíquico y la angustia”⁴¹⁵.

Janet Beizer detalla cómo la histeria se transformó en metáfora, en un fenómeno que caracterizó la cultura francesa en un momento de ansiedad y caos: “la histerización de la cultura”⁴¹⁶. La mujer histérica se convirtió en “emblema” de ese caos: “Moldeada a la imagen de los tiempos, la histérica ofrece brillo superficial y desorden interno. La ansiedad de una época se abrocha a la figura casi totémica de la histérica”⁴¹⁷.

Beizer documenta esta proyección de la ansiedad sobre el cuerpo de la mujer histérica en la novela francesa de mediados del siglo. La histerización del cuerpo femenino es el intento de metaforizar los acontecimientos ocurridos en la Francia post revolucionaria. La autora considera la crónica de Maxime Du Camp sobre la Comuna de París, *Les convulsions de Paris (1878-1880)*, como el momento de “...incursión de la metáfora histérica en la arena política histórica”. La insurrección de los cuerpos se intentó simbolizar en el cuerpo de la histérica que devino “metáfora y mito”⁴¹⁸. La histerización

⁴¹² Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth Century France*. Ithaca, Cornell University Press, 1994, p. 8.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ Elisabeth Bronfen: *The Knotted Subject. Hysteria and its Discontents*, New Jersey, Princeton University Press, 1998, pág. xi. “...the hysteric's bodily enactment of psychic discontent and anguish”.

⁴¹⁶ Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth Century France*, op. cit., pág. 8.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 9. “Fashioned in the image of the times, the hysteric offers surface glitter and inner disarray. Fastened onto the hysteric's almost totemic form is the anxiety of an age”.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

del cuerpo femenino, proclama Beizer, es un “...trabajo de ilusionista, un engaño de ventrílocuo”⁴¹⁹.

La histérica de Charcot ya estaba en la literatura de Flaubert (*Madame Bovary*), en Louise Colet (*La Servante*), en la correspondencia de ambos, en Émile Zola, en la narrativa de Maxime Du Camp que sostenía que “el imaginario del nuevo régimen está fundado en el cuerpo histerizado de la mujer”⁴²⁰, cuerpo insurrecto que debería entonces ser objeto de “medicalización”.

5.3. El exceso de sensibilidad. El hogar como escenario de domesticación de las mujeres en el discurso médico del siglo XIX

Charlotte Perkins Gilman, escritora estadounidense, publicó en la *New England Magazine* en 1891, un conmovedor y delicado relato que retrata la situación de las mujeres en el siglo XIX y su domesticación a través de la amenaza permanente a una puesta en cuestión de su “salud mental”. Lo tituló *The Yellow Wallpaper*⁴²¹. La histeria y la melancolía eran ya las etiquetas que anunciaban la desaparición subjetiva de las mujeres frente al Otro y lo sería también frente a sí mismas como consecuencia.

La autora narra en un diario sus impresiones y vivencias a partir del nacimiento de su hijo, en el escenario de una casa fuera de la ciudad donde su marido médico, devoto y bueno (así lo dice ella), la ha llevado para su descanso y recuperación, acompañada de una mujer contratada para vigilarla en ausencia del marido y hacerse cargo de su hijo.

Bajo los efectos de una depresión post parto o “depresión nerviosa temporal”, una tendencia histérica al decir de su esposo, le es prohibido trabajar y escribir. Es ubicada en esa casa en una habitación en el ala alta, que a juzgar por el papel de la pared y su ubicación, estaba destinado a cuarto de bebés, lo cual es muy significativo. Allí no tiene acceso a la puerta de salida, las ventanas tienen barrotes y es controlada permanentemente por el esposo o por la acompañante.

Prevenida por su marido de ser enviada a la consulta del doctor Silas Weir Mitchel en caso de no recuperarse pronto, la mujer teme por ella misma y al mismo tiempo,

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴²¹ Charlotte Perkins Gilman: *The Yellow Wallpaper*. Boston, Rockwell & Churchill Press, 1901.

disculpa a su marido por este encerramiento, puesto que él es muy atento y amoroso con ella.

Día a día, sus líneas nos muestran su tristeza, su obsesión con el dibujo geométrico y el color del papel de que están revestidas las paredes de su habitación, que le han producido mucho disgusto desde que lo vio, por su inapropiado color y su aspecto desgastado y rasgado. En una metáfora de sí misma: rasgada, encerrada y apartada de su trabajo y de su bebé, con rapidez se precipita en la locura.

En el relato se percibe claramente cómo se desorganiza día a día, pierde la dimensión del tiempo pero aún trata de no perder el juicio arrastrándose por el suelo, y tocando con su hombro el borde de la pared “para no perder mi camino”, escribe.

Finalmente, empieza a ver algo acechante en el papel pegado en la pared, hasta que descubre a una mujer detrás del diseño a rayas. Trata de liberarla, arrancando trozo a trozo hasta que, el día antes de que acaben las vacaciones de verano y deba regresar a su casa, se encierra, tira la llave de la habitación por la ventana y arremete con frenesí contra el papel. Cuando el marido llega, suplica por entrar, temeroso de lo que le esté aconteciendo. Finalmente, ingresa a la recámara y encuentra a su mujer arrastrándose por el suelo: “Por fin salí, dije, a pesar de ti y de Jane. Y arranqué la mayor parte del papel, por lo que ya no puedes meterme allí de nuevo⁴²²”. El marido se desvanece y cae sobre el camino que ella había trazado a la orilla de la pared: “Y por qué se habrá desvanecido este hombre? Lo hizo atravesándose en mi camino, y entonces debí arrastrarme sobre él todo el tiempo!⁴²³”.

Destinada a habitar un espacio infantil, sin acceso a la salida, con prohibición de escribir y trabajar, permanentemente vigilada, no puede suceder otra cosa que la caída en la locura como un final lógico de la tentativa de borrar su subjetividad, su deseo.

El final, puede ser interpretado como asesinato y la frase, “arrastrarme sobre él”, con el uso del verbo “to creep”, señala que él ha sido un obstáculo en su camino, que no la ha dejado caminar por su cuenta. En este momento culminante, se refiere a él como “that man” (ese hombre), de una manera distante que resulta llamativa pues en el texto siempre se refiere a él de forma afectuosa, llamándolo por su nombre, “John”, que es un nombre además, muy común, podría ser cualquier hombre.

⁴²² *Ibid.* “I’ve got out at last” said I, “in spite of you and Jane. And I’ve pulled off most of the paper, so you can’t put me back!”.

⁴²³ *Ibid.* Arrastrarse (to creep). “Now why should that man have fainted? But he did, and right across my path by the wall, so that I had to creep over him every time”.

Es evidente que el relato toca la estructura de dominación del sistema patriarcal en esa modalidad del siglo XIX, es decir, desde el ejercicio de un ideal de la mujer que implica la posición de ama de casa, reproductora de la fuerza laboral, además de la dominación sobre la mujer desde la profesión médica y el sistema de salud, sobre aquellas que no se conforman a este ideal.

La complicidad de la medicina se explica por el lugar que ocupa en el régimen biopolítico. El descarado escamoteo del saber de las mujeres acerca de su propio cuerpo por parte del saber médico masculino, se debe apoyar en un operativo de cercamiento o separación con respecto al Otro social. La inserción directa de la mujer en la vida social y productiva es prohibida de manera manipuladora, a través de una consideración “amorosa”.

En un artículo aparecido en octubre de 1913 que acompaña a esta edición, la escritora contesta en la revista *The Forerunner* a las personas que le han preguntado acerca de sus motivos para escribir esta historia. Se dirige también a un médico de Boston, que cuando esta publicación vio la luz escribió un artículo en el periódico *The Transcript*⁴²⁴ en el que señalaba alarmado que ésta era una historia que no debió escribirse nunca porque podía conducir a cualquier lector a la locura. Haciendo caso omiso de semejante prevención, Charlotte Perkins cuenta cómo ella padeció de episodios continuos de melancolía por muchos años, que la llevaron a pedir ayuda a un especialista de renombre. Era el doctor Silas Weir Mitchell, quien en 1887 le aplicó la cura de descanso. Este médico consideró que en realidad no tenía ningún padecimiento y la envió a su casa bajo la recomendación de vivir una “vida tan doméstica como sea posible”, con “solamente dos horas de actividad intelectual al día” y en toda su vida “no tocar una pluma o lápiz otra vez” (la autora era escritora y socióloga y daba conferencias sobre el tema de la reforma social). Ella prestó obediencia a estos mandatos por tres meses hasta estar al borde de la enfermedad mental. Usando “los remanentes de inteligencia que le quedaban” y ayudaba por amigos, volvió a su vida normal de trabajo: “La vida normal de cualquier ser humano, el trabajo, en el cual hay alegría y crecimiento y servicio, sin el cual uno es un pobre y un parásito”.

Al terminar la escritura de *The Yellow Wallpaper*, lo envió a su médico, el Dr. Mitchell, a quien reclamó “el que casi me vuelve loca”, cosa que el galeno, dice la escritora,

⁴²⁴ *The Transcript* es el más antiguo periódico universitario de los EEUU, perteneciente a la Ohio Wesleyan University.

nunca reconoció. Silas Weir Mitchell fue médico también de Virginia Woolf.

5.4. Cuando el hogar como encierro no era suficiente: los “tratamientos” de la histeria en el siglo XIX

El hecho de que la mujer siempre estuviera a merced de la “fragilidad de su cuerpo” la hacía estar también al borde del “desequilibrio” moral y/o psicológico.

La psiquiatría de la época victoriana produjo teorías y micro teorías acerca de las enfermedades nerviosas de las mujeres en relación directa a su biología. En la consideración de los médicos de la época la entrada en la pubertad disparaba ya los primeros síntomas que estaban referidos al aborrecimiento de la vida doméstica y al deseo de trabajar o escapar de la casa. Se sumían entonces en depresión a la que le seguía la anorexia y el ensimismamiento. Nuevamente, la referencia al sistema reproductivo de las mujeres salió a flote, ya que siempre hay una interferencia entre éste y la razón. La mujer está sometida a sus ciclos de fertilidad: la pubertad, el embarazo, el parto, la menopausia y a cada paso la sin razón, amenaza con instalarse. A esto los médicos del siglo XIX le llamaron “reflex insanity in women”⁴²⁵ (reflejo de insalubridad en la mujer, un automatismo hacia la enfermedad).

La desorientación de la medicina con respecto a las mujeres a la par del encargo de detentar un saber, llevó a los médicos a todo tipo de desastrosas intervenciones. Su ignorancia fue pagada con creces por estas mujeres que tuvieron que soportar las diferentes “ocurrencias” de estos galenos, en cuyas manos caían referidas por sus maridos o familiares o por las instituciones de salud pública.

La lista de remedios oscila entre lo absurdo y lo más cruel que se pueda imaginar. Edward Tilt por ejemplo, pensó que la menstruación era peligrosa para el cerebro y que había que retardarla. Para ello recomendaba dietas sin carne, duchas frías y el uso de pañales. Las camas mullidas y las novelas debían evitarse porque incitaban a la maduración prematura de la sexualidad⁴²⁶

Catharine Arnold recopila las historias de una serie de mujeres, liberales, literatas, rebeldes políticas que, consideradas locas como Charlotte Perkins, fueron objeto de internamiento en asilos u hospitales para enfermos mentales. Cualquier detalle que se

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁴²⁶ Catharine Arnold, *Bedlam, London and its mad*, op. cit., pp. 219-220.

saliera del modelo o del ideal femenino, era ya objeto de sospecha⁴²⁷. Las más humilladas eran las mujeres menopáusicas, especialmente si eran solteras, ya que toda expresión de deseo sexual era considerado lujuria, se les prohibía tener relaciones sexuales y se prevenía a los hombres de no acceder a semejante acción vergonzosa con una dama en esa condición. Los tratamientos contra el deseo erótico en esa etapa, consistían en aplicar inyecciones de agua fría en el recto, de hielo en la vagina y sanguijuelas en los labios de la vulva y la matriz⁴²⁸.

Como la masturbación era una vía que supuestamente buscaban las mujeres jóvenes, las esposas insatisfechas y las menopáusicas así como las ninfómanas, se usaron diversos métodos para evitarla cuando el decoro no era suficiente, como pantalones, fajas, vendajes, una especie de cinturón de castidad que aprisionaba los genitales y hasta alarmas que sonaban cuando éstos eran tocados, así como guantes de metal. La masturbación médica en los casos de histeria y erotomanía sin embargo, fue otro de los tratamientos usados al cual me referiré en el apartado sobre Charcot en la Salpêtrière. Según Muchembled, el Dr. Deguise utilizó el método de la cauterización del canal de la uretra para producir una irritación que dolía lo suficiente para hacer olvidar cualquier búsqueda de placer. Se utilizó también la infibulación, en que se remueven los labios mayores o menores y también se colocaba un pin de seguridad, un broche en la piel⁴²⁹.

Uno de los ejemplos más precisos y espeluznantes del uso de las técnicas de control de la sexualidad de las mujeres lo constituyó precisamente la clitoridectomía que se hizo famosa en todo Europa e incluso en los Estados Unidos. El doctor Isaak Baker-Brown, fue fiel defensor y practicante de esta técnica. Baker -Brown fue un médico cirujano y obstetra, especialista en enfermedades de los genitales femeninos, ningún improvisador o charlatán, todo lo contrario, fue más bien un científico reconocido, con varios cargos importantes dentro de la sociedad médica. Presidente de la Sociedad Médica de Londres y miembro honorario de diferentes sociedades médicas europeas, se declaró seguidor de los doctores Charles-Édoard Brown-Séquard, William Withey Gull y Moritz Heinrich Romberg y a su vez fue seguido por los médicos de la *London Surgical Home*, donde él trabajaba y de toda Inglaterra e Irlanda.

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ Que se usaba también en muchachos, a los que se les colocaba un anillo con picos en la parte de adentro y punzaban el pene si éste se ponía erecto. Robert Muchembled, *Orgasm and the West*, Cambridge, Polity Press, 2008, pp. 172-176.

Baker-Brown escribió un libro llamado *On the Curability of Certain Forms of Insanity, Epilepsy, Catalepsy and Hysteria in Females*⁴³⁰ donde hizo una exposición de cuarenta y ocho casos de su práctica pública (dijo tener muchos más casos en su práctica privada), que fueron intervenidos usando la técnica de la clitoridectomía con el objeto de “curar la histeria”.

En su libro, bien escrito y de amplia posibilidad de comprensión, defendió su concepción de la histeria así como la efectividad del tratamiento que él prescribía. Para Baker-Brown, esta “enfermedad” tenía una relación directa con la acción refleja de los ovarios y el útero cuando éstos estaban siendo excitados por una enfermedad o malestar, y con la hiperexcitabilidad periférica del nervio púdico. Asimismo, coincidía con el Dr. William Gull que planteaba que la paraplejía era efecto de un exceso de sexo que dejaba a la mujer exhausta: “Esta era una parálisis producida por un agotamiento inducido por un exceso de sexualidad⁴³¹”.

La aparición de la histeria se explicaba porque los nervios estaban interconectados. Este descubrimiento provenía a su vez del hallazgo de que una irritación de los dientes dañados, podía actuar sobre el cerebro causando epilepsia. Al remover los dientes, la epilepsia se curaba.

La observación de Baker-Brown consistía en que en gran cantidad de mujeres se producía una irritación periférica que alcanzaba el nervio púdico, particularmente la zona clitorídea, el perineo y el ano, cuya consecuencia eran lesiones orgánicas severas. Así, el daño iba atravesando fases más y más graves hasta alcanzar la muerte, concretamente, ocho fases, empezando desde la histeria, pasando por catalepsia, ataques epilépticos, idiocia y manía.

Baker Brown consideraba que la locura era producto de la masturbación, y que el remover el clítoris haría que las mujeres pudieran tener más control de sí mismas porque de otra manera, la enfermedad atacaría por la irritación que se produce en la espina y estas féminas terminarían idiotas, maniacas o muertas. Su descripción del procedimiento de clitoridectomía es simple: se hace tomar a la paciente un baño caliente, se la somete a adormecimiento con cloroformo y con tijeras o un cuchillo se remueve el clítoris, se cubre la herida con una banda y se pone un grano de opio en el recto. Se recomienda que la paciente permanezca en cama por un mes para prevenir una

⁴³⁰ Isaak Baker-Brown, F.R.C.S. *On the curability of certain forms of insanity, epilepsy, catalepsy and hysteria in females*. Londres, Cox and Wyman, 1866.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 6. “This was paralysis from simple exhaustion induced by excess of venery”.

hemorragia que de darse, es siempre alarmante. Se le prescribe una dieta no estimulante y se le prohíben las visitas porque es conveniente -decía- que la paciente esté bajo la vigilancia moral del personal del hospital.

Baker-Brown defendía que la destrucción del clítoris por medio de la extracción de este nervio era la mejor solución y lo sometía a comprobación, no sin objeciones por parte de algunas personas del ámbito médico y no médico que consideraban que dejaba a las mujeres sin sensibilidad sexual y que esto podría tener consecuencias en los matrimonios.

Al leer los casos que este médico da a conocer en este libro, me llamó mucho la atención que él no se contenta con plantear en la mayor parte de ellos que la enfermedad había sido eliminada, sino que además agrega elementos de la vida privada o doméstica en los que sobresalen los finales felices. Estas mujeres, a pesar de la insensibilidad, vuelven a tener relaciones sexuales con su marido, logran ser madres, casarse “legalmente” y se comportan a partir de ese momento como mujeres alegres, sonrientes, tratables y razonables. No faltan casos en que son los maridos –afirma- quienes lo visitan para manifestarle su contento por tener una mujer que no dé problemas.

5.5. El deseo sexual femenino: entre la histeria y la prostitución

La masturbación no era solamente un peligro que conducía a la locura y a la histeria, sino también una práctica que podía llevar a la prostitución. Resultaba inconcebible que una mujer decente se masturbase porque ese era un vicio propio de las prostitutas, que al igual que las relaciones de lesbianismo, constituían una perversión. Se consideraba que las “mujeres de mala vida” tenían esta tendencia gracias a su “sensualidad desarrollada”. Esta convicción llegó lejos en el tiempo y Havellock Ellis en 1934 la refrendó en su texto *La prostitution, ses causes, ses remèdes*, en el que también afirma que éste no era solamente su criterio sino el de “todos los observadores⁴³²”, refiriéndose a quienes escribían o investigaban sobre el tema.

El erotismo de la histérica, exaltado por el mismo dispositivo disciplinario de la sexualidad, fue temido también como una manifestación de una propensión a la

⁴³² Havellock Ellis, “La prostitution, ses causes, ses remèdes”, en *Études de psychologie sexuelle*, t. 5, Paris, Mercure, de France, 1965/1935, p. 122. Citado por Tiphaine Besnard, *Les prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical*, op. cit., p. 258.

prostitución, inherente a la condición misma de una “hipersexualidad”. Desde antes de Charcot, se concebía que la erotomanía se presentaba más en mujeres que en hombres y Benjamin Ball, miembro de la Academia de Medicina y médico titular en el Hospital de Saint Anne, la consideraba incurable. También las histéricas eran dueñas de un lenguaje obsceno y Richard von Krafft Ebing las definía como “personas con movimientos pasionales exagerados, instintos sexuales pervertidos...que se traducen en un tendencia a la prostitución y por el onanismo⁴³³”.

A la inversa, la prostitución era también una vía para el afloramiento de la histeria. El discípulo de Charcot, Gilles de la Tourette, afirmaba que “la profesión de prostituta era favorable a la eclosión de los fenómenos histéricos⁴³⁴”. La histeria y la prostitución tenían entonces algo en común, lo que determinaría su cercanía incluso física en el Hospital de la Salpêtrière.

El escamoteo de la sexualidad femenina, entendida ésta como las prácticas sexuales de las mujeres, generó sus formas de rebelión que produjeron asimismo sus mecanismos de contención social. La histeria fue una de estas formas de malestar con el modelo burgués de la feminidad que tuvo su correspondiente aplicación de un operativo disciplinario. La prostitución se erigió como el espejo de una identidad abyecta que recogía sobre sí la lascivia y el desbordamiento del incomprensible erotismo femenino que recreaban también las histéricas. Todo el juego de la cartografía del cuerpo femenino de las prostitutas será el mismo que el aplicado a las histéricas y con el mismo nivel de análisis absurdo y crueldad en su tratamiento, hasta el punto de que la prostitución devino una “enfermedad mental”. Como lo señala Lilian Mathieu: “El cuerpo femenino es descrito, medido, registrado, fotografiado, categorizado, interpretado, calificado...con el objetivo de hacerlo inteligible y de ese modo, domesticarlo, por ejemplo, hacerlo dócil a las interrogaciones y a las exigencias masculinas⁴³⁵”.

Si las mujeres histéricas de la burguesía eran internadas en establecimientos privados o recibían visitas médicas domiciliarias, puesto que la casa era su cárcel y eran sometidas

⁴³³ Richard Von Kraft Ebbing, *La responsabilité criminelle et la capacité civile dans les 'états de trouble intellectuel*, Masson, Paris, 1875, p. 163. Citado por Tiphaine Besnard, *Les prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical*, op. cit., p. 124.

⁴³⁴ Citado por Tiphaine Besnard, *Les prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical*, op. cit. p. 125, en Gilles de la Tourette, G. *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie d'après l'enseignement de la Salpêtrière*, t. I, Paris, Plon, 1981, p. 119.

⁴³⁵ Lilian Mathieu, “Préface”, en Tiphaine Besnard, *Les prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical*, op. cit., p.10. “Le corps féminin est décrit, mesuré, enregistré, photographié, catégorisé, interprété, qualifié...dans l'objectif de se le rendre intelligible et, ce faisant, de le “domestiquer”, i.e. de le rendre docile aux inquisitions et aux exigences sexuelles masculines”.

a espantosos tratamientos como la clitoridectomía, las mujeres histéricas y las prostitutas de las clases populares eran sometidas a tratamientos infames como objetos de experimentación de las ocurrencias de los médicos⁴³⁶. En las prostitutas que eran consideradas enfermas mentales, recaía doblemente el castigo en el derecho de experimentación que se adjudicaba el saber médico, como lo demuestra Tiphaine Besnard⁴³⁷ en su libro *Les prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical, 1850-1914*, donde la autora da a conocer el resultado de su magnífico trabajo de investigación sobre la prostitución en la Francia de esos años y su encerramiento en ese nosocomio. El estudio de Besnard puntualiza que la ignorancia de los médicos acerca del cuerpo femenino y de su sexualidad, se ve aumentada por la gran cantidad de fantasías que conciernen al cuerpo o el goce de las prostitutas. Desde la idea de una superabundancia de flujo vaginal hasta el criterio obtuso del médico Ambroise Tardieu, profesor de la Facultad de Medicina en París, que afirmaba que los labios mayores de las prostitutas tenían tumores y abscesos porque la separación entre el recto y la vagina en el cuerpo de las prostitutas, era muy corta⁴³⁸.

Es en muchos sentidos que la histeria está en estrecha relación a la prostitución y un buen ejemplo de ello es el vínculo que muchos médicos establecían entre la menstruación y la locura, especialmente de la aparición de estallidos de locura inmediatamente después de la primera menstruación⁴³⁹ o de la exaltación de la crisis en periodos menstruales⁴⁴⁰. La imaginación con respecto a la menstruación es de antología, como la creencia de que las mujeres de “razas inferiores”, dentro de las que se encontraban las prostitutas, menstruaban más y más tempranamente que las de “razas superiores” y que la irregularidad menstrual era una señal de barbarie.

La historia de la prostitución y la de la histeria en el siglo XIX revela hasta qué punto estas condiciones estaban entrelazadas. en la medida en que ambas habitaban de una cierta manera un cuerpo que constituía una amenaza social. Las contorsiones eróticas de la histeria, sus alucinaciones sexuales y su lenguaje a veces, soez, hacían excesivamente visible el hecho de que en las mujeres existía un deseo sexual. A la vez, la prostitución es descrita por los alienistas como una enfermedad mental que se caracteriza por la perversión de los instintos sexuales en las mujeres⁴⁴¹.

⁴³⁶ Tema que se trabajará en la segunda parte.

⁴³⁷ Tiphaine Besnard, *Les prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical, op. cit.*, pp. 156-193.

⁴³⁸ *Ibid.*, p.99.

⁴³⁹ Como se estipula en el caso de Augustine.

⁴⁴⁰ Tiphaine Besnard, *Les prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical, op. cit.*, pp.100-105.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 121.

No es casual que prostitutas e histéricas estuvieran físicamente tan cercanas en las paredes de la Salpêtrière, a pesar de que, como menciona Besnard, las prostitutas hayan estado ausentes de la *Iconographie Photographique* de Charcot y sus discípulos.

Si bien el fantasma de la sexualidad desbordada de la prostituta era una afrenta a la modestia social que una mujer debía tener y en ese sentido constituía una amenaza al orden social, su presencia permitía el fortalecimiento de las instituciones de control y la producción de teorías y tratamientos. La figura de la prostituta, según Alain Corbin⁴⁴² revela la partición de la mujer en el siglo XIX entre la mujer “honrada” cuyo modelo eran las mujeres burguesas de la casa, madres e hijas castas y plenas de pureza y las mujeres de la calle, prostitutas, o las de la servidumbre, de baja ralea. La psicología masculina retratada por Freud en su texto *Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa en el hombre*⁴⁴³, revela hasta qué punto esta división estaba al servicio de la satisfacción de las necesidades de los hombres blancos pertenecientes a las clases acomodadas.

El orden social se definía como el orden público, orden que permitía el desarrollo de la actividad productiva y dentro de ella, la racionalización de la fuerza de trabajo era un objetivo primordial. La energía debía ser invertida en el trabajo y la familia nuclear o conyugal estaba obligada a aprestarse a su reproducción, de allí que la legitimación del modelo familiar pertinente y la identificación con las insignias nacionalistas eran valores primordiales. Dentro de ellos estaba el respeto por la jerarquía social que “brinda un lugar” a los sujetos según su color de piel, su clase social, su sexo y según los roles de sumisión. La moral va a ser también diferenciada, aquello que está prohibido para unos, no necesariamente lo estará para otros. Y por último una forma de “eugenismo médico”, destinada a “hacer desaparecer toda forma de monstruosidad y de alteridad de la sociedad, fuera por el favor de la medicina o por el encierro en una institución médica⁴⁴⁴”, puntualiza Besnard.

Esta moralidad redoblada, aplicada según clase social y sexo va a atravesar los mismos estudios sobre la sexualidad que corrían el riesgo de la censura moral, al ser tachados de pornográficos. Las tesis de la Facultad de Medicina fueron objeto de censura previa y

⁴⁴² Alain Corbin, “Commercial Sexuality in Nineteenth-Century France: A System of Images and Regulations”, en Catherine Gallagher, Thomas Laqueur, (dirs.), *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1987, pp. 209-219.

⁴⁴³ Sigmund Freud, “Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa”, en *Obras Completas*, tomo XI, Amorrortu, Buenos Aires, 1976, pp. 169-184.

⁴⁴⁴ “à faire disparaître toute forme de monstruosité et d’alterité de la société, soit par le biais de la médecine (...) soit par le biais de l’enfermement dans une institution médicale”. Tiphaine Besnard, *Les prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical*, op. cit., pp.15-16.

tres de ellas ya finalizadas que trataban sobre libertinaje y prostitución entre 1880 y 1885, fueron reprobadas. Cuando algo de la sexualidad era tratado, se debía hacer con mucha cautela, tratando de revestirlo de un halo de pureza. Como dijo Hippolyte Mireur: “la ciencia tiene el privilegio de purificar todo lo que toca⁴⁴⁵”, lo que no mencionó es que lo que no puede purificar, lo ignora.

Otros médicos como Cesare Lombroso y Guglielmo Ferrero, fueron muy conscientes de su propio interés erótico por las mujeres sujetos de sus investigaciones, lo que legitimaron de una manera alegórica. Al finalizar su libro sobre la mujer criminal y la prostitución, escribieron: “saboreamos la gloria del cazador en que la voluntad del éxito se redobla por las fatigas de la conquista⁴⁴⁶”.

Mientras a las histéricas se les aplicaba el encerramiento hospitalario, con las prostitutas se tenía un control más complejo, ya que ellas permitían absorber el exceso de la energía que no se gastaba en el trabajo. Para lograr un equilibrio en la producción, las prostitutas hacían el lugar de “cloacas”, de “seminal drain”, adonde iba a parar el desecho del capitalismo. Por lo tanto, la prostitución era rechazada y tolerada al mismo tiempo, y la legislación establecía que debía ser controlada y vigilada, que el Estado debía implementar mecanismos para ello. Proteger a la familia nuclear es del más alto interés de la nación por lo que había que aplicar una custodia doble, económica y moral. Con respecto a la protección a las familias obreras, la ley de 1838 permitió el encierro de las personas consideradas “locas” en alguno de los asilos, de tal manera que la fuerza de trabajo obrera fuera preservada. Esta ley, afirma Foucault, fue contemporánea de la ley de la enseñanza primaria, que liberaba a los padres de la responsabilidad de la educación y el cuidado de sus hijos e hijas para que éstos concentraran su energía en la producción. De hecho, esta medida de encerramiento de la locura de la clase obrera, explica que las cifras de internamientos de menores entre 3 y 14 años en La Salpêtrière a partir de los años de 1890, resultaran muy elevadas. “Las causas de internamiento de las niñas fueron “instintos malvados”, “onanismo” y “prácticas obscenas” en los registros de los años 1880 a 1910”, según los documentos oficiales revisados por Tiphaine Besnard⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ Hippolyte Mireur, *La prostitution à Marseille. Histoire, administration et police, hygiène*, París, Dentu, 1882, XII. Citado por Tiphaine Besnard, *Les prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical, op. cit.*, p.117.

⁴⁴⁶ Cesare Lombroso; Guglielmo Ferrero, *La femme criminale et la prostituée*, París, F. Alcan, 1886, p. VIII. Citado por Tiphaine Besnard, *Les prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical, op. cit.*, p. 118.

⁴⁴⁷ Tiphaine Besnard, *Les prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical, op. cit.*, pp. 69-70, n. 165.

De acuerdo a Alain Corbin⁴⁴⁸ en el siglo XIX las autoridades políticas y las de salud pública, entraron a regular el ejercicio de la prostitución en Francia y se creó un modelo que se exportaría a toda Europa. El Acta de 1866 de enfermedades contagiosas de Gran Bretaña da cuenta de ello. Las regulaciones consistieron en cercar y aislar a las prostitutas en los burdeles, reglamentar su comportamiento en la calle, para que, a partir de gestos sutiles pudieran ser identificadas, como por ejemplo, el no hacer uso del sombrero. También se estableció como regla la utilización de la luz roja en las casas en ciertos distritos destinados a tal oficio, el someterse a la supervisión por parte de la policía y las autoridades sanitarias, y hasta la regulación de los tiempos de duración del coito por parte de la madame encargada de la casa de citas. Todo esto tenía un sentido: proteger la moral ciudadana, al transeúnte y su familia, proteger a las mujeres burguesas de los espectáculos inmorales viciosos y también a las pobres honestas y a las chicas jóvenes, ya que este oficio podría resultarles seductor. La “mujer pobre” era la que trabajaba en el área de servicios, la sirvienta, la niñera, la enfermera, el ama de llaves. La prosperidad y la integridad física masculina también resultaba protegida con tales medidas, porque la prostitución bien podría arruinar los capitales patrimoniales, y su salud y la de la familia corrían un riesgo con la sífilis que transmitían las “mujeres de la noche”. En ese sentido, el cercamiento de las prostitutas era una medida de salud pública ya que el prototipo de la mujer de la calle es la prostituta de cuerpo pútrido que mantiene una relación con el cadáver. Señala Corbin: “En el discurso del siglo XIX en el discurso de los higienistas, la asociación entre la prostituta y la carne cadavérica llegaron a ser un leitmotiv. La prostituta simboliza y encarna la infección de la estructura social, la sífilis. Ella infecta al hombre burgués, y representó la tendencia criminal de las mujeres según Lombroso y Ferrero⁴⁴⁹”.

Esas mujeres que portaban el estigma social de nauseabundas, representaban un mal necesario. Se las requería entonces para mantener un equilibrio en la familia puesto que los hombres obtenían diversión y ciertos placeres que una mujer “honesta” debía negarles, pero al mismo tiempo eran la viva imagen del basurero de la nación. La imagen del placer nunca emergió en el discurso de la prostitución, su sexualidad era viciosa y fuera de límites y la de los hombres que pagaban sus servicios no era objeto de

⁴⁴⁸ Alain Corbin, “Commercial Sexuality in Nineteenth-Century France: A System of Images and Regulations”, *op. cit.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 212.

pregunta o cuestionamiento. Los hombres acudían con las prostitutas sin entrar para nada en ese discurso, como si no hubiese ninguna relación contractual.

La prostitución se convirtió además en fuente de ganancias para el mismo capitalismo ya que ese placer sexual obtenido por los hombres era devuelto a la corriente del capital, como bien señala Foucault⁴⁵⁰. Otra ganancia generada por el capital era el las familias que preferían pagar el costo de los servicios médicos privados, con tal de que sus hijas o esposas no terminaran en tales extremos, como histéricas al lado de las prostitutas en la Salpêtrière. La figura misma de la histérica y de la prostituta, resultaban ejemplarizantes para estas mujeres pulcras y adaptadas que aceptaban sin queja su lugar. La arquitectura común en la que eran encerradas las enfermas mentales, las histéricas, las prostitutas y su encargo a las autoridades médicas y policiacas, resultaban ser un elemento disuasorio para cualquier intento de desobediencia civil.

La anulación de la sexualidad de las mujeres decimonónicas llevó a que ésta tomara esos otros nombres: histérica o prostituta. Al separar el elemento erótico de las mujeres definidas como “decentes” y colocarlo en otro lugar, en la prostituta, las prácticas sexuales que se hacían manifiestas porque de hecho se vigilaban, debían trastocarse en enfermedad. El deseo sexual de las mujeres al tomar el nombre de histeria, trascendió las clases sociales convirtiéndose en una categoría femenina transversal, patológica primero, física, del alma después y psíquica más adelante. Por esto es que la historia de la histeria en el siglo XIX va de la mano de la historia de la prostitución, la política de vigilancia de las prostitutas y su encarcelamiento.

Decididamente, la prostitución y la histeria son esos nombres de la sexualidad femenina en el siglo XIX, producto de la doble moral de una sociedad que en su dinámica de reproducción del capital, las sostiene como condiciones abyectas.

Tal como plantea Foucault, la sexualidad no es una naturaleza que el poder intenta reprimir o por el contrario, desvelar. Es un dispositivo histórico que forma parte de las estrategias de saber y poder, el cual se conforma como una red en donde están entretejidos los cuerpos, se les estimula para procurar la intensificación de los placeres que genera toda una discursividad en forma de saber y aparatos de control⁴⁵¹. El planteamiento de que hay un objeto que hay que desvelar como si se tratase de una

⁴⁵⁰ Michel Foucault: *El poder psiquiátrico*. Curso en el Collège de France, 1973-1974, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2005, p.139.

⁴⁵¹ *Ibid.*

realidad fuera de toda discursividad, es propio de una concepción científica positivista, en cuya tradición precisamente, se insertará Charcot.

La ciencia médica desde las vertientes que se ocuparían de la subjetividad llamadas neurología y psiquiatría, cumplirían según Foucault, un rol de vital importancia en la elaboración del discurso legitimador del aislamiento y encerramiento de las mujeres que no se ajustan a los ideales de la sociedad burguesa, tal como lo planteara Charlotte Perkins en su relato. Pero esto puede aplicarse también a la ginecología y lo que vendría luego a llamarse la sexología.

Conclusión: De bruja a ama de casa, loca melancólica y pariente de la prostituta: la histérica llega al siglo XIX

El útero pasó de ser el contenedor de las nuevas vidas en la Antigüedad, al órgano que junto con las mamas ubicó a las mujeres a un costado (costilla) del hombre como género aparte en el momento de la erección de la categoría de Homo Sapiens⁴⁵².

El control del cuerpo de las mujeres y su sexualidad para la reproducción de las fuerzas productivas, se convertirá en un tema sensible en la Modernidad, que proclamó a la familia como la institución más importante en el control del cuerpo y la moral así como de la apropiación de su fuerza de trabajo. El cuerpo femenino pasó a ser objeto de la Biología y de la Anatomía; clasificado, cartografiado, medido, también se le adjuntó una identidad sexuada (al igual que al hombre y a partir de él), que se incorporó a la conciencia “de sí” como mujer en la heterosexualidad, una nueva forma de control del biopoder, que dentro de su “chip” tenía el código de la escasa inteligencia, medida sólo superada por el tamaño de la pelvis.

Quienes se atrevieron a desafiar el nuevo modelo de persona sin derechos o se camuflaron o murieron en el intento. Rebelde sin causa, la mujer que no se ubicaba en el lugar designado, fue objeto de la ciencia médica, designada como histérica o como prostituta, criminalizada bajo el marco tecnificado de la policía. La histerización del cuerpo femenino surgió como una alternativa a la herencia de la imposición de esa división de la mujer “hipersexualizada”, trabajadora de la prostitución por una parte, y por otra, la mujer ama de casa, insensible a los placeres de la carne, devota esposa y

⁴⁵² La nomenclatura binomial de las especies biológicas de Linneo es jerárquica. La especie de Homo Sapiens se dividiría en dos géneros. Después se establecería la inferioridad de la mujer con las mediciones del cerebro.

cuidadora de su marido y sus hijos, cuya identidad propia (femenina, eso sí) desaparecía detrás de la de los hombres. La expropiación del deseo sexual es posible porque el deseo sexual no es necesario para la reproducción, al mismo tiempo, el control del útero, ahora propiedad estatal, empieza en el control del deseo. El útero de la burguesa será el gestor de los hijos de la Nación, hijos blancos y centroeuropeos, ajenos a la degeneración. El útero de la prostituta es labor de la policía y el de la histérica será jurisdicción de la medicina que sabrá qué hacer con el producto de violaciones o de ese deseo exacerbado incontrolable, al que se le aplicarán medidas de castigo revestidas de prevenciones morales. Dentro de ese discurso médico, la histérica se convirtió en el objeto de las diferentes teorías que irían surgiendo. Catalizadora de los conflictos sociales en el siglo XIX, su misteriosa figura era arrastrada desde el hogar a la institución de salud en la que le eran aplicados diferentes métodos de tortura, los que fueron considerados blancos y limpios métodos de experimentación científica.

SEGUNDA PARTE

LA ICONOGRAFÍA DE LA HISTERIA DE LA SALPÊTRIÈRE EN EL SIGLO XIX PRODUCCIÓN SOMATOPOLÍTICA Y ESPECTÁCULO

Introducción

i. Una lección clínica en la Salpêtrière

La imagen que ha sido sin duda la más emblemática de la práctica de Jean-Martin Charcot a cargo de la clínica de las enfermedades nerviosas en la Salpêtrière, es la que quedó plasmada por Pierre-André Brouillet en su obra titulada *Un leçon clinique à la Salpêtrière*, de 1887⁴⁵³, que representa una de las llamadas presentaciones de enfermos que tenían lugar los martes en el servicio de Charcot.

En este óleo sobre madera de 3 x 4.25 metros, Marie Wittman, conocida por todos como “Blanche”, presenta un ataque histérico inducido por Charcot con la técnica de hipnosis. La joven cuyo cuerpo cae hacia atrás en gesto de desmayo, es sujeta por Joseph Babinski, mientras una practicante mira atenta y la jefa de enfermeras, Marguerite Bottard, adelanta los brazos indicando que el ataque acaba de ocurrir. La camilla de transporte al lado, el cuadro del fondo que representa el “arco histérico” y que funciona como espejo para Blanche-Marie, los marcos del edificio de enfrente que se vislumbra a través de las ventanas, nos ubican junto con el título de la obra, en el lugar en el que se da la lección: una de las salas de la Salpêtrière.

El maestro Charcot, vestido de negro con camisa blanca y pajarita, con su cabello blanco y su cara despejada, se dirige a sus alumnos, sin mirar a nadie, pero resalta su dedo indicador. Están todos ellos. Paul Richer que se apoya en la mesita y más atrás, su hijo Jean-Baptiste, Gilles de la Tourette con un delantal blanco, en la cuarta fila Desirée-Magloire Bourneville...han quedado allí retratados, mirando y escuchando atentos a su maestro. A la derecha de Charcot, sobre la mesa, se pueden observar

⁴⁵³ Esta pintura se encuentra en una antesala de la entrada al Museo de Historia de la Medicina en la Facultad de Medicina de la Universidad de París V-Descartes, en el número 12 de la rue des Écoles de París.

algunos instrumentos médicos de la época, como un martillo para comprobar los reflejos y el aparato para aplicar la electroterapia.

No se puede obviar la escritura de sus discípulos, que trasladan a la historia lo que Charcot enuncia como verdad.

El cuadro mismo cristaliza la relación arte-ciencia que atravesó el escenario de la Clínica de las enfermedades nerviosas de la Salpêtrière, no solamente en el hecho mismo de que un pintor reprodujese el espectáculo de la histeria, sino en la presencia in situ no casual de personajes del medio artístico. El mismo Brouillet con su mirada de pintor académico, se hace parte de esta escena. Al lado de anatomistas, neurólogos y fisiólogos vemos a Phillipe Burty, escritor, crítico de arte, coleccionista y colaborador en la *Gazette des Beaux-Arts*, al poeta Paul Arène y a Jules Claretie, dramaturgo y director del *Théâtre Français*, sin olvidarnos de que Paul Richer, su colaborador, era un escultor y excelente dibujante.

La mirada nos es conducida hacia Blanche, esa mujer de pechos casi descubiertos en su inconsciencia, mientras sus brazos se tuercen hacia adentro en la convulsión. Su piel lozana y la belleza pálida de su rostro acompañan la caída de su cuerpo magnífico, en un movimiento erótico que contrasta con la gravedad de la pose de Charcot y la atención intelectual de los discípulos. La sensualidad que se muestra, que atrapa las miradas, es sobrepasada por los uniformes de señores intelectuales, mientras que a ella se la ha desvestido hasta la cintura, quedando en ropa interior mientras su rostro erotizado, se vuelve hacia nosotros que entramos de inmediato en la escena, al lado de los alumnos de Charcot. Hacemos del maestro nuestro maestro y de Blanche-Marie nuestro referente femenino al ingresar como hombres en la escena a la que nuestros ojos dan vida.

Las vestiduras negras de los hombres llaman al orden. La heterosexualidad queda definida en los cuatro lados del cuadro, en el marco mismo que organiza la fantasía masculina en la que la mujer es inconsciencia y subalternidad (Blanche, Marguerite Bottard y la enfermera que casi sale del cuadro) y el hombre, coherencia y raciocinio, dominio, ciencia, control y superioridad. Marguerite Bottard, jefa de enfermeras del servicio de Charcot, no tendrá nunca el mismo lugar que los discípulos del maestro a pesar de sus responsabilidades y su larga trayectoria, ya no digamos el de la otra enfermera, de quien ni siquiera aparece su nombre. El gesto de Bottard en la pintura denota servicio y condición subalterna, un trabajo llevado a cabo desde los diecinueve años y por el que recibiría las *Palmas Académicas* en 1891 al cumplir cincuenta años de

trabajo, y La Legión de Honor en 1898. El hecho de que recibiera estas condecoraciones debe más a su condición de enfermera laica en la batalla política de la República Francesa contra la intervención religiosa en la salud pública. Su abnegación emuló la de las monjas, retirándose en la misma Salpêtrière a los setenta y nueve años⁴⁵⁴.



17. Pierre Aristide André Brouillet, *Una lección clínica en La Salpêtrière*, 1887. Óleo sobre lienzo, 290 cm × 430 cm.

Facultad de Medicina, Universidad de París Descartes.

⁴⁵⁴ Al momento de su retiro, se les permitía a las enfermeras seguir viviendo en La Salpêtrière. En Héctor Pérez-Rincón, “El teatro de las histéricas. De cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos”, *La Ciencia para Todos*, México, Editorial Fondo de cultura económica, 1998.

En ese mismo movimiento de creación de la relación binaria dominante/dominado, se produce aquello que se le resiste, elemento necesario en el juego que sostiene al dominante en ese lugar. El objeto enigmático que la histérica resguarda será recabado con los instrumentos de la ciencia moderna. Si el amor cortés sólo mantuvo a distancia ese objeto, la apuesta de la Modernidad es desentrañarlo. Si la Edad Media y el Renacimiento intentaron forzar la salida de ese objeto con la demonización y los exorcismos y aún así fracasaron en su intento, la inducción del estado de inconsciencia a través de la hipnosis será el primer paso en una apuesta que Charcot se atrevió a jugar para penetrar esos secretos del “alma” humana.

Finalmente si se trataba de desentrañar lo que ocurre con un “alma enferma”, en un ambiente rodeado de inteligencias masculinas, la que viene a ser verdaderamente ajena y enigmática es la femenina. A pesar de que Charcot insistió en la presencia de la histeria en los hombres, que de hecho, llegaban a la consulta externa desde su apertura en 1881, en la *Iconografía* y las presentaciones de enfermos, se repetía la presencia de mujeres.

Esta imagen detenida por el pincel de Brouillet, coagulada en el tiempo, se presenta también como una pantalla que oculta el día a día de lo que ocurría en los pabellones de la clínica. Lo que transcurría en la relación médico-paciente, en las mismas relaciones jerárquicas entre médicos y médicos y enfermeras dentro del hospital, la historia de las mujeres allí internadas, su procedencia de clase, los tratamientos, los ataques y hasta los bailes de carnaval a los que se invitaba a embajadores, políticos, artistas y personas importantes de aquellos años. Bailes en los que se presentaba a las histéricas y a los niños epilépticos.

Detrás del telón que constituye este óleo se oculta también el camino que recorrió de ida y vuelta el horror de la degeneración, desde las altas paredes del asilo a los lugares de diversión del París de fin de siglo.

Esa estampa impoluta no da cuenta de la otra historia, la de la cercanía y la relación de la histeria con la prostitución, los deformes, los enanos, los lisiados, los tullidos, los paralíticos, los ciegos, y con todos aquellos a quienes Charcot y Richer agruparon bajo la categoría de “lo grotesco” en el libro *Les difformes et les malades dans l'art*⁴⁵⁵. Este

⁴⁵⁵ Jean-Martin Charcot y Paul Richer, *Les difformes et les malades dans l'art*, París, Lecrosnies et Babé, 1889. Traducción al castellano: Jean-Martin Charcot y Paul Richer. *Los deformes y los enfermos en el arte*, Ediciones del lunar, Jaén, 2002.

texto fue elaborado por ellos después de la publicación de *Les démoniaques dans l'art*⁴⁵⁶.

Ciertamente, una historia de las somatopolíticas no deberá olvidarse de los monstruos y lo monstruoso, los deformes y los enfermos que compartieron asilo, los degenerados y epilépticos, las histéricas y prostitutas y, veremos también, de los colonizados.

En este sentido, no es casual que Charcot haya pertenecido a un momento histórico en el que la medicina había logrado una clara articulación con el poder político. Habiendo creado las bases de la neuropatología y luego de obtener su título de médico de hospital, fue enviado a La Salpêtrière, lugar reducto de parias desde el siglo XVII, “museo patológico vivo”, como él mismo lo denominó. Con el convencimiento de robar a la demonología y la superstición el ámbito de la histeria y traerla a la ciencia, Charcot transformó el carácter asilar de esos pabellones de La Salpêtrière, dándoles un destino académico-científico sin alejarse de esa relación de inquietud con respecto al arte que siempre lo acompañó.

Su condición de “hombre visual”, es decir, de quien tiene la capacidad de observación muy acentuada, le permitiría montar el dispositivo que haría emerger esa sexualidad presente en la histeria, negándola en un mismo movimiento, revistiéndola de pureza científica. Pero como la ciencia que creó topaba con límites, la vía del arte fue el recurso que puso en el centro a la mirada que requería ser mirada clínica y sustituía con la cámara fotográfica, el microscopio del patólogo.

El Naturalismo en la práctica de los pinceles, esa capacidad de observación atenta que exige a la vida interna y externa, lograba captar esa realidad que Charcot buscaba. Una mirada perspicaz puede penetrar los misterios del alma humana como lo hacen los artistas. Allí donde la observación del científico no logra llegar, la mirada del artista es un cincel muy fino que abre, se introduce, toma el objeto y lo coloca en una exterioridad para abrirlo ante la vista común. Ese fue el norte de este neurólogo y profesor.

Por otra parte, las relaciones sociales que logró cultivar le permitieron contar con el apoyo político que su proyecto requería para hacer de su servicio aquel cuya fama trascendería las fronteras de su país, porque de lo que se trataba era no sólo de sacar el objeto de las entrañas en que se ocultaba, sino de mostrarlo al mundo.

Jean-Martin Charcot fue un personaje como sus histéricas, con múltiples facetas: el Charcot diplomático, amigo de los políticos republicanos, el que utilizaba a las

⁴⁵⁶ Jean-Martin Charcot y Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, París, Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier, 1887.

históricas para rozarse con la clase alta parisina en las sesiones de los martes en su palacete del 217 del Boulevard Saint Germaine; fue también el Charcot científico, fundador de la neurología, seguidor de Claude Bernard, que dejó cerca de setecientas publicaciones distribuidas en nueve volúmenes de sus *Obras Completas*, el estudioso al que le fue reconocido su trabajo nombrándolo miembro de la Academia de Medicina y miembro de la Academia de Ciencias en 1883. Y además, el Charcot artista, gran dibujante, apasionado de la historia del arte y su relación a la enfermedad mental, el que gustaba y hacía el espectáculo teatral.

CAPÍTULO I

DE CIENCIA A ESPECTÁCULO. LA PRODUCCIÓN CIENTÍFICA DE CUERPOS EROTIZADOS

1. Del asilo al tratamiento. De la interdicción al derecho a la experimentación

1.1. El encerramiento en los asilos

Antes de 1838, frente al estallido de locura de uno de sus miembros, era la familia misma la que solicitaba la intervención de la policía, o la agencia represora intervenía cuando había una infracción a las normas. A este proceso, señala Foucault en su texto *El poder psiquiátrico*, se le llamaba la interdicción: “La toma de posesión del loco era, por lo tanto, la interdicción...que era parte del derecho familiar⁴⁵⁷”.

Después de esa fecha, el encerramiento en un asilo fue más importante que la interdicción. A pedido de la familia, la policía o el médico, se tomaba posesión del loco, del cuerpo del loco, pero el dictamen de locura debía ser realizado por una autoridad designada para tal efecto. “La presunción de locura sólo será efectiva...cuando alguien (autorizado civilmente y por decisión de la autoridad civil) haya realizado una pericia⁴⁵⁸”. Es decir, que el poder de la familia se limita y se hace intervenir a los agentes estatales para proteger de esa locura tanto a la familia como al entorno social y, en aras de esta protección, el Estado es quien arbitra la locura.

Esto señala un cambio en el estatuto de la locura en esta época. Al igual que la prostitución, como se señaló en el capítulo anterior, la locura pone en riesgo a la sociedad como un todo y ya no está circunscrita exclusivamente al ámbito familiar. “Ahora, el loco ya no aparece, ya no se diferencia...(del) grupo familiar, sino dentro de un campo que podemos denominar técnico administrativo...o médico estatal, constituido por ese acoplamiento del saber y el poder psiquiátrico y el sumario y el

⁴⁵⁷ La interdicción era “un procedimiento jurídico que...debía ser solicitado por la familia...una medida de orden judicial: la decidía el juez, (se consultaba a sus miembros)...y (se transferían) los derechos civiles del individuo interdicto a un consejo de familia, así como el sometimiento del alienado al régimen de curatela. ...se trataba entonces de un episodio del derecho familiar convalidado por procedimientos judiciales”. Michel Foucault, *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France, 1973-1974*, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 114.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, pp. 114-116.

poder administrativos. Ese acoplamiento designará al loco como tal, con respecto a quien la familia ya sólo dispondrá de un poder relativamente limitado⁴⁵⁹”, afirma Foucault.

Puesto que la familia guarda la función primaria de control del sujeto, el asilo para alienados debía cumplir entonces con la función de re-familiarización o de sustitución de la familia. Vemos cómo la familia no es un resabio del poder soberano sino el punto nuclear del poder disciplinario, “es el punto de enganche de todos los sistemas disciplinarios⁴⁶⁰...de tal manera que si las disciplinas psi (psiquiatría, psicología, pedagogía)⁴⁶¹ nacen como la contracara de la familia, todas sus derivaciones apuntarán a la fijación de los sujetos a los aparatos disciplinarios⁴⁶²”.

De tal manera que el asilo y el hospital incautan, encierran, alejan de la familia con un supuesto objetivo: lograr la curación con la promesa de su devolución a la corriente social. El hospital es una máquina de curar y, para lograrlo, pone en acción una máquina “panóptica”, el sujeto queda sometido a una mirada que lo ausculta permanentemente, para lo cual es necesario el aislamiento. Es como dice Foucault, la solución de Bentham⁴⁶³.

En Francia, desde 1838, los asilos, como sociedades separadas de la vida “normal” del resto de las personas, reinaron como la solución a los problemas de la existencia y dificultad de manejo de los locos, pero no solamente de los locos sino de todos los considerados por la sociedad como parias o “fenómenos”.

Se creó todo un vocabulario que daba cuenta de lo que en ellos se hacía. Yannick Ripa menciona palabras como asilo, transferencia, traslado⁴⁶⁴. Para los médicos, fueron los lugares privilegiados para poner en práctica las teorías sobre la locura y de hecho, la creación de los asilos coincide con el paso de una visión moral a una consideración científica que se basaba en causas orgánicas. De esa manera se creaba el operativo para la normalización del orden burgués, como señala Foucault:

En una palabra, el temor a la locura, que para el siglo XVIII era el miedo a las consecuencias de su propio devenir, se transforma poco a poco en el siglo XIX, hasta el

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁶¹ Y posteriormente el psicoanálisis.

⁴⁶² Foucault va aún más lejos al afirmar que todas las “prácticas psi” incluido el psicoanálisis nacen con esa función. *Ibid.*, p. 103-105.

⁴⁶³ *Ibid.*, 124.

⁴⁶⁴ Yanik Ripa, *Women and Madness. The incarceration of Women in Nineteenth –Century France*, Cambridge, Polity Press, 1990, p.4.

punto de hacerse obsesivo ante contradicciones que, sólo ellas, pueden asegurar, sin embargo, el mantenimiento de sus estructuras; la locura se ha convertido en la paradójica condición de la duración del orden burgués cuya amenaza más inmediata constituye, sin embargo, desde el exterior. Así pues, se la percibe al mismo tiempo como indispensable degenerescencia —puesto que es la condición de eternidad de la razón burguesa— y como olvido contingente, accidental de los principios de la moral y la religión, puesto que es necesario futilizar, al juzgarla, lo que se presenta como la inmediata contradicción de un orden cuyo fin no puede preverse⁴⁶⁵.

1.2. La Salpêtrière: el antiguo Hospital General para el internamiento de los pobres y vagabundos de París y el nacimiento del servicio del maestro Charcot

De acuerdo a la investigación de Carlos Cosentino, el hospital de la Salpêtrière⁴⁶⁶ llamado inicialmente el *Hôpital Général pour le Renfermement des Pauvres de Paris*, era una ciudad en sí misma, con 31 hectáreas de terreno. Posteriormente asilo de ancianas, había alojado a las prostitutas sifilíticas que eran, además, prisioneras y a todos los miserables que arrojaban las calles de París. A pesar de que no dejó de recibir prostitutas, después de 1860 adquirió otro perfil.

La Salpêtrière, un conjunto de edificaciones antiguas que data de la época de Luis XIII, fue inicialmente el arsenal. Se trasladó más abajo de la orilla derecha del río Sena para evitar muertes por las constantes explosiones accidentales y se le llamó “Petit Arsenal”. La materia prima con la que se fabricaba la pólvora era el salitre, y esa es la razón por la que se fue adquiriendo la costumbre de llamar a ese lugar “Salpêtrière”.

El incremento de la pobreza en París hizo que, en 1656, Luis XIV fundara los Hospitales Generales para albergar a las prostitutas, miserables y vagabundos que merodeaban sin techo por la ciudad y así fue como se inauguraron los hospitales de Bicêtre, destinado a la población masculina, La Pitié a niños, y La Salpêtrière para mujeres y niñas.

La Salpêtrière se amplió en 1658 y se sustituyó la capilla de Saint Denis por la actual, dedicada a Saint Louis. Luego este conjunto de edificios se dejó en abandono, aunque se continuó con el ingreso de personas, que de ochocientas internas en sus inicios se

⁴⁶⁵ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*. Tomo III. México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 31.

⁴⁶⁶ Carlos Cosentino, “La Salpêtrière”, en *Revista Peruana de Neurología*, Vol 4, N° 1-3, abril-agosto, 1998.

llegó a ocho mil en 1788. Se internaba allí a las locas, incurables, prostitutas y a las mujeres miserables y en 1795 se le llamó Hogar Nacional de Mujeres.

Señala Tiphaine Bernard que entre los años 1680 y 1684, se construyó *La Force*, una prisión para prostitutas, y que a pesar de haberse ordenado en 1791 el cese del traslado de las prostitutas a este lugar, la policía continuó con la práctica hasta 1876⁴⁶⁷.

También se llevaba allí a mujeres que eran denunciadas por sus maridos o padres por diferentes faltas en el comportamiento.

Uno de los hechos más sombríos cuyo recuerdo encierran las paredes de la Salpêtrière y La Force, fue la masacre de mujeres que tuvo lugar en la noche del 3 al 4 de Septiembre de 1792, en las revueltas realizadas en las cárceles durante la Comuna de París. La irracionalidad de tales ejecuciones resulta irónica frente a la acusación de ausencia de razón y de valores morales por la que se tenía encerradas a estas mujeres. Esa memoria guardada de tal masacre, ¿retornará en las convulsiones de las histéricas en esa suerte de rebelión que constituía su resistencia al saber y a cualquier signo de curación? ¿La dimensión de espectáculo que tomó la invención de la histeria en La Salpêtrière estará allí para mantener a la historia, a la historia-histeria bajo control; que no se sepa, que se olvide tal mancha, tal vergüenza?

En 1795, con la presencia de Phillipe Pinel y Jean-Étienne Dominique Esquirol, se inició la medicalización de la Salpêtrière y en 1801 se le convirtió en hospicio para mujeres ancianas y asilo para desquiciados mentales. Era el *Hospice pour la vieillesse femmes*.

El acto de Pinel se repite en La Salpêtrière tres años después de la gran masacre. Nuevamente Pinel es el benefactor, el libertador, el que recoge sobre él una gran deuda que permitiría soportar el cariz de cárcel que tomaría la organización interna con sus significantes policiales: “celdillas, calabozos, jaulas de locos, mazmorras, jefe de Policía interna⁴⁶⁸”, según Didi-Huberman. No se debe olvidar que Esquirol mismo ingresó como vigilante en 1811.

Cuando Jean-Martin Charcot llegó en 1862 a la Salpêtrière, ésta contaba con cinco mil internos, la mitad, indigentes y la otra mitad, enfermos mentales⁴⁶⁹. En palabras de Jules

⁴⁶⁷ Tiphaine Besnard, *Les prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical, 1850-1914*, op. cit., p. 39, n.70

⁴⁶⁸ Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 15.

⁴⁶⁹ No será sino hasta 1921 que los indigentes serán enviados a instituciones fuera de París que funcionará solamente como hospital. La Pitié se construirá finalmente a un costado de la Salpêtrière y será parte del conjunto Pitié-Salpêtrière. La historia moderna de la Salpêtrière narra que en 1958, como parte de la reforma de los estudios de medicina, los hospitales se agruparon y es así como se constituyó el Grupo Pitié Salpêtrière en 1964. Actualmente es el hospital más grande de Europa y la Facultad de Medicina se trasladó allí. Algunos de sus construcciones son

Claretie: “Detrás de estas murallas vive, se agita y se arrastra, a la vez, toda una población muy particular: ancianas, pobres mujeres y *reposantes* esperando la muerte sentadas en un banco, dementes que expresan a gritos su dolor o con llantos su tristeza en el “patio de los agitados” o en la soledad de sus celdas. Los muros gruesos y grises de esta *città dolorosa* parecen haber conservado, en su solemne vetustez, el carácter majestuoso de un barrio de los tiempos de Luis XVI olvidado en el París de los tranvías eléctricos. Aquello es como el Versalles del dolor⁴⁷⁰”.

El operativo que se gestó en la clínica de la histeria de La Salpêtrière es un caleidoscopio de los enfrentamientos políticos que Francia venía experimentando desde la Revolución, de los puntos de corte y de contradicción del régimen disciplinario con el soberano y de los intereses de la nueva ciencia y su propia cimentación política. Un verdadero crisol de complejidades que contiene finalmente la vida de estas mujeres cuyas fotografías aún son motivo que inspira a las artes de nuestra contemporaneidad.

Jean-Martin Charcot es un hijo de su época, un periodo de confrontación de poderes entre republicanos y monárquicos en un tiempo de aspiración imperialista y colonialista. Cuando nació⁴⁷¹, las proclamas de la Revolución Francesa estaban siendo amenazadas

monumentos históricos. La estatua de Jean Martin Charcot, que se encontraba en la puerta principal de acceso al hospital y fuera realizada por Alexandre Falguière, fue incautada por los nazis y fundida para hacer armamento. Fue colocada allí a finales de 1898, cinco años después de la muerte de Charcot.

En la visita que realicé para la realización de esta tesis, la impresión que me dio este enorme sitio fue la de una ciudad universitaria más que un hospital. La libertad con la que se transita dentro no deja traslucir lo que fue. Es muy evidente que la racionalidad de la ciencia médica ha lavado y limpiado de tragedia sus paredes y el carácter carcelario que se vivió allí por siglos.

De los pabellones de las histéricas sólo sobreviven las fotografías que se despliegan en las aceras que circundan los edificios y que relatan la “gloria” de los inicios de la actividad científica y los perfiles de sus héroes.

A pesar de que La Salpêtrière era el hospital de las ancianas, a finales del siglo XIX la mayor parte de sus instalaciones eran utilizadas para las alienadas, aquellas incontrolables como las histéricas, las “agitadas”, las melancólicas y monómanas. Eran distribuidas en tres secciones con sus respectivos pabellones nombradas Rambuteau, Esquirol y Pinel, ya desaparecida esta última. En su lugar se encuentra hoy en día la clínica neurológica y el anfiteatro Charcot. Se pueden ver aún tres pabellones a los que se les llamaba “petit lodges” que fueron declarados monumento histórico en 1976 porque representan la arquitectura psiquiátrica de los siglos XVIII y XIX.

La Iglesia, desnuda, se erige muda y solamente algunas esculturas recientes en medio de un jardín, intentan transmitir el recuerdo del dolor.

Del nombre de Charcot sobrevive el anfiteatro que en su honor se erigió para recordar sus famosas presentaciones de enfermos. Al subir las escalinatas del segundo piso, en el descanso antes de la entrada a un salón grande, el visitante es recibido por la enorme pintura de Robert Fleury de 1795, *Dr. Phillipe Pinel en la Salpêtrière*. Dos pasos más adelante, se accede a una gran estancia donde pende del muro una gran fotografía del cuadro pintado por André Bouillet en 1887, *Una lección clínica en la Salpêtrière*. El original se trasladó a la Facultad de Medicina París-Descartes en la rue des Écoles.

La Biblioteca de Neurociencias Jean-Martin Charcot, dentro del moderno edificio de la Universidad Pierre y Marie Curie que se encuentra dentro de la Salpêtrière, conserva el fondo de libros y documentos de Charcot y sus discípulos, donados por su hijo Jean-Martin a la Asistencia Pública y los trabajos realizados por los médicos internos hasta 1950. Esta biblioteca es la que guarda los tomos de la *Iconographie Photographique de la Sapêtrière* publicadas por Désiré Magloire Bourneville y Paul Regnard.

⁴⁷⁰ Citado por Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, op. cit., p. 26.

⁴⁷¹ Jean-Martin Charcot nació el 29 de Noviembre de 1825 en París, Francia.

por Carlos X⁴⁷², quien formuló varias medidas como la ley Anti-Sacrilegio que enviaba a la cárcel a quien osara ofender a la Iglesia Católica.

Charcot mismo no fue un aristócrata ni procedía de la burguesía, sino que pertenecía a la esperanza ascendente republicana y de hecho, toda su trayectoria académica y profesional se vería teñida por los vaivenes políticos.

Hijo de un fabricante de carrozas y de una madre muy joven, de apenas 16 años y medio cuando alumbró, su carrera fue apoyada por su padre que decidió que el hijo mayor se hiciera cargo del negocio funerario y que él, que había terminado con éxito la secundaria en el Liceo Bonaparte, fuese a la universidad. Durante la II República Francesa, para orgullo de su familia estudió medicina, y en 1853 fue nombrado jefe de la clínica de la Facultad de Medicina. Pero la figura pública de Charcot, ese galeno que abriría las puertas de su casa para las presentaciones de las histéricas a lo más granado de la sociedad parisina, requirió de cierto roce social que no había adquirido de cuna, el que para su fortuna le llegó de la mano de su joven Augustine-Victoire Durvis. Nacida Laurent Richard, era una viuda adinerada con la que Charcot tendría dos hijos, Jeanne y Jean Baptiste.



18. Albert Harlingue, *La Salpêtrière, Les Cellules de Aliénés*, (Celdas de alienadas), c. 1860. Colección de Roger-Viollet

⁴⁷² Rey de Francia y de Navarra, conde de Artois, último rey Borbón en Francia, de quien se decía que era “más monárquico que el rey”.

Las condiciones de La Salpêtrière cuando Charcot fue transferido allí, no eran nada envidiables. La Salpêtrière albergaba la escoria social: ancianas, prostitutas y alienadas intratables, y era considerado más un asilo que un hospital con todas las de ley. Fue en el mismo año de 1862 en que contrajo matrimonio que fue nombrado jefe médico en el departamento de neurología de La Salpêtrière, que en ese momento albergaba cinco mil pacientes crónicos.

Charcot, que había realizado su internado en el Hôtel Dieu y que ya había pasado por La Salpêtrière en tiempos de estudiante, sin desanimarse, se propuso aprovechar ese “museo patológico vivo” para crear su laboratorio de la histeria, que ciertamente, llegó a ser un gran centro de investigación y de enseñanza y muy famoso en el hemisferio occidental.

El Imperio de Napoleón III que se extendió hasta 1870, no fue obstáculo para su crecimiento, ya que se crearon una serie de consensos con algunos sectores de la población, lo que permitió lograr la ampliación de las ayudas sociales sin tocar los valores conservadores de la burguesía, favoreciendo a la organización asilar. Uno de sus maestros lo había presentado al banquero Achille Fould quien sería Ministro de Bellas Artes en 1860 y ministro de finanzas de Napoleón III en estos años de la reforma implementada por Charcot en La Salpêtrière. Recibiría así de parte de Fould un apoyo real a su labor.

Al ser derrotado Napoleón III, surgió la Comuna de París que es devastada en mayo de 1871, a la que sucedió nuevamente la monarquía y Charcot debió interrumpir su trabajo usual para dedicarse a los pacientes con viruela y tifus.

Después de la derrota de la Comuna de París, calificada por Mikhail Bakunin como movimiento anarquista y por Karl Marx como dictadura del proletariado, Francia toma el cariz de un gobierno en el que se mezclan tendencias contradictorias. De un lado, los grupos que buscaban el restablecimiento de la monarquía y del otro, los republicanos de León Gambetta, que estaban a favor de lograr la separación de la Iglesia y el Estado, la cual finalmente se efectuaría en Francia hasta 1905.

La República se consolida con una serie de leyes en 1875 y se logra hacer a un lado a la monarquía. Jules Ferry llega a ser presidente del Consejo de Ministros e impulsa la educación pública y laica. Puede resultar contradictorio el laicismo republicano con las ideas colonialistas, pero esa fue la Francia de la época. Después de la derrota infligida por los prusianos, la población francesa es sometida por Jules Ferry a una campaña colonialista para elevar la autoestima de la nación. La colonización del África que se

había iniciado con Argelia, se extendió al Congo en 1881, a Túnez y Madagascar. Esta campaña se basó en argumentos de superioridad de la “raza” blanca sobre la negra en los que el hombre blanco era superior en capacidad organizativa, tenía más recursos para la creación de técnicas y debía gobernar a quienes eran inferiores y que estaban condenados a desaparecer.

Las Ciencias de la Naturaleza, la Antropología, la Biología, la Medicina, mostraron su enorme capacidad discursiva y su articulación a la política colonialista. Si se analizan los significantes que circulaban en la ciencia, podemos ver que ésta no estaba para nada ajena tampoco a los temores que torturaban a la población.

El perfil ideal del europeo tendía a desestabilizarse por la proliferación de enfermedades nerviosas en esos años, lo que realmente ponía “nerviosa” a la población a la que le era reflejada una imagen de tara, incapacidad y torpeza; para agravar la cuestión, la histeria no se acomodaba para nada al prototipo de las madres de los hijos de la nación.

El magnetismo, el espiritismo, la telepatía y la medicina estaban extrañamente entrelazadas en la Francia de fin de siglo. La noción del “Mesmerismo”⁴⁷³, de que los estados físicos podían ser transferidos de una persona a la otra a una distancia más o menos grande, no terminaba de zanjarse como algo verdadero o no, a pesar de las grandes discusiones del momento. Había médicos que consideraban que era mera charlatanería y otros sí creían en las curaciones que producía. El hecho es que Franz Mesmer y su teoría del “magnetismo animal” creó sensación en todo Europa e impregnó tanto el ambiente de la política, como el del entretenimiento y el literario. La pregunta sobre la posibilidad de ejercer un poder sobre las personas se encuentra en el relato de E.T.A. Hoffman, *El magnetizador*, por ejemplo.

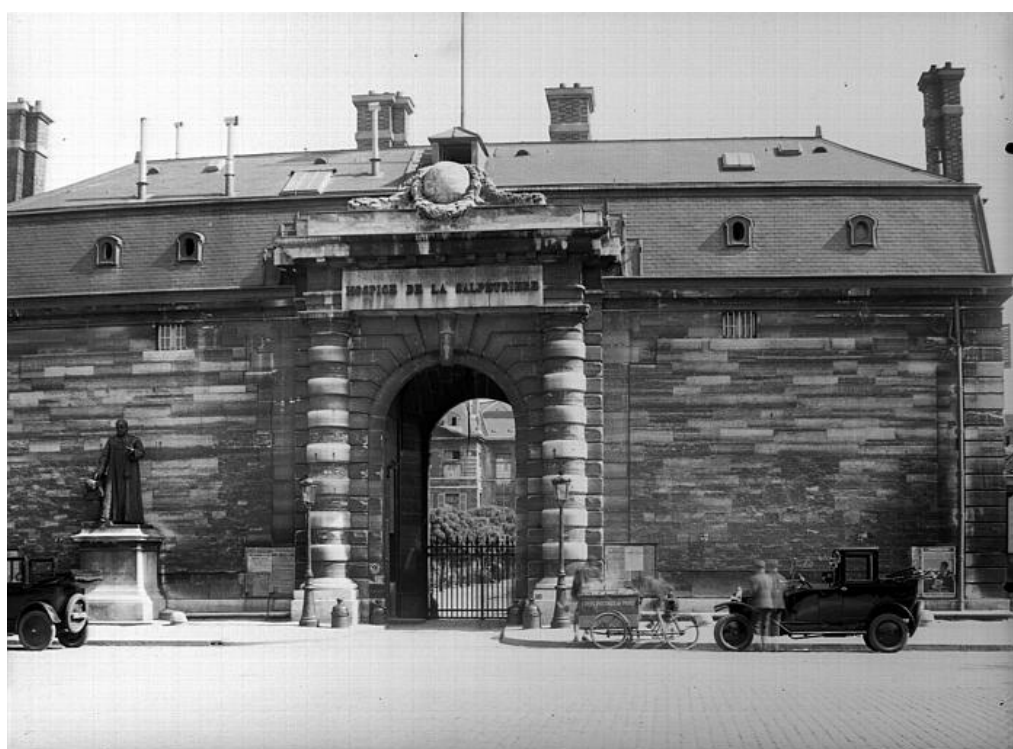
La fantasía del contagio y su amenaza hacían estragos en la población, la que era refrendada por una condición real: la proliferación de las enfermedades de transmisión sexual como la sífilis, de la viruela, el cólera, la tifoidea, y dejaban marcas de degeneración que se manifestaban en las deformidades y la locura.

En este contexto, las ambiciones y la presencia de Jules Ferry en el poder favorecerían a Charcot, cuya posición en el proceso de laicización del Estado y de contribución a la ciencia resultaba muy claro. Bourneville, que era militante republicano, inauguró una escuela de enfermeras en la clínica para despedir a las monjas y contratar personal laico

⁴⁷³ Franz Mesmer, creador de la sugestión, llamado en ese momento “magnetismo animal” utilizó su método que partía del uso de imanes e ingestión de sustancias con hierro para lograr curaciones. Después ya no necesitaría usar los imanes.

de enfermería, que por supuesto quedaría bajo el mandato de los médicos. Laicizar la enfermería tuvo el sentido de ejercer un dominio sobre una práctica que si bien era religiosa, debe tenerse en cuenta que era también femenina y dependiente de su propia orden religiosa.

Hospitales, cementerios y funerales fueron quedando en manos del Estado. El movimiento republicano en marcha eliminó los nombres de santos y de católicos en las ahora instituciones públicas y los hizo cambiar por los de médicos e inventores, todos nombres masculinos. En 1881 cesó la protección a la “moral religiosa” y la prensa se laicizó también, medida que dio lugar a que la Iglesia, sus misterios así como la lista de sus santos, fueran objeto de burla⁴⁷⁴.



19. Léon et Lévy, *Entrada al Hospicio de La Salpêtrière*, c. 1910. Fotografía.

Colección de Roger-Viollet.

⁴⁷⁴ “Historia de Francia”, en Museo de la historia de Francia, Château de Versailles, 2012. Recuperado en Agosto 2013 de: <<http://es.chateauversailles.fr/es/discover-the-estate/the-palace/the-palace/museum-of-the-history-of-france>>

León Gambetta, jefe del gobierno francés de 1881 a 1882, se convertiría en uno de los benefactores de Charcot y la Salpêtrière. En 1882, el gobierno francés a través de Gambetta creó para Charcot la cátedra de Neuropatología en la Facultad de Medicina y una clínica de enfermedades nerviosas con servicios anexos en la Salpêtrière, que se conocería como “el servicio del doctor Charcot” y que se convertiría en la mayor clínica neurológica en Europa. En este servicio de dos plantas, se encontraban las enfermas crónicas, salas de varones, la consulta externa, los laboratorios histológico, el de fisiología patológica y el fotográfico, el museo anatómico-patológico, el taller de vaciado de escayola, las secciones de electroterapia, oftalmológico y de otorrinolaringología, el anfiteatro y hasta les fue concedida una ambulancia.

Que la figura misma de Charcot haya revestido tanta importancia y que los últimos métodos de experimentación se hayan utilizado en la Salpêtrière, revelan el soporte que obtuvo por parte de las fuerzas políticas. Jean-Martin Charcot llegó a convertirse en el “Napoleón” de la neurología. Se puede pensar que ese apelativo señala su enorme aporte a la medicina y a la neurología, particularmente con la creación de la especialidad de neuropatología y el significativo hecho de haber puesto en el mapa occidental al hospital de La Salpêtrière, también a su gestualidad, parecida al líder del Imperio. Pero de manera simbólica podría indicar su arrojo al emprender la conquista de una tierra ignota, quizás la más difícil de invadir y dominar: esa que encarna la mujer en la histeria, en el siglo XIX.

En esta Francia dividida, Jean-Martin Charcot, que murió en 1893, construyó su laboratorio de la Histeria, laboratorio laico que recibía aún “endemoniadas”.

2. La experimentación con la histeria en las paredes del hospital

2.1. La patologización de la histeria

Hasta 1870, la enseñanza de Jean-Martin Charcot en la Salpêtrière estuvo dedicada a las enfermedades de los ancianos. En esos años, describió la enfermedad de Parkinson, realizó los estudios anatómicos de la gota, de las paraplejas, la atrofia muscular progresiva, estudió la fisiología y patología del sistema nervioso, descubrió el Mal de Charcot que afecta la médula espinal, entre otros. Su obra más conocida es las *Leçons*

*sur les maladies du système nerveux*⁴⁷⁵ que junto a sus trabajos sobre neuropatología lo hicieron famoso en el ámbito científico mundial. Aplicaba el método anatomopatológico de Marie- François-Xavier Bichat, que es el estudio de los síntomas de la enfermedad y su comparación realizada en la autopsia, con las lesiones producidas en los tejidos.

Su concepto del funcionamiento cerebral fue muy original: el cerebro era una combinación de diversos territorios con funciones diversas, que hacía necesario trabajar en las localizaciones cerebrales, pero ¿cómo llegar a las funciones de la corteza cerebral? Gracias a los síntomas, lo que hizo necesario abrazar la observación propia del método clínico.

Charcot empezó a registrar signos y síntomas y a establecer diagnósticos y pronósticos. Abría un expediente con todos los datos del paciente, los estudios, los exámenes y dibujos realizados por él, le daba seguimiento a la evolución de la enfermedad hasta la muerte y realizaba la autopsia que arrojaría nueva información. Esto le permitió clasificar síntomas, establecer signos, crear síndromes y enfermedades. Sigmund Freud hizo una buena reseña de su importante labor investigativa en el escrito que le dedicara en el año de 1893 en ocasión de su muerte⁴⁷⁶.

Charcot fue llamado a encargarse de las enfermedades nerviosas al ser nombrado “médecin des hopitaux”. Una de las alas de la Salpêtrière fue cerrada por deterioro extremo y en ese momento se decidió separar a las mujeres dementes de las convulsivas, epilépticas e histéricas. Disponer de las enfermas nerviosas crónicas, señala Freud⁴⁷⁷, le permitió agudizar su método de observación.

Él mismo se definía como un hombre “visual”, es decir, con una gran capacidad de discriminación y memoria desde la función óptica, por lo que día a día efectuaba un reconocimiento para aislar aquellas observaciones que no le eran conocidas y cavilaba sobre ellas hasta que daba con su comprensión.

El retorno de los síntomas le permitía enlazarlos hasta constituirse los síndromes y aislaba los casos extremos y los incipientes o “formes frustrées”, lo que le permitía hacer una nosografía. La clave estaba en ver aquello no aprendido en los estudios de medicina, las singularidades, hasta el punto de soslayar un compromiso absoluto con la teoría; la observación clínica era de superior estatuto y cuando creía que los libros no

⁴⁷⁵ Jean-Martin Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux*, Adrien Delahaye, París, 1872-1873.

⁴⁷⁶ Sigmund Freud, “Charcot”, en *Obras completas*, vol. III, pp. 7-24.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

daban cuenta de lo que se presentaba en la realidad, llamaba a considerar que “La théorie c’est bon, mais ça n’empêche pas d’exister⁴⁷⁸”.

Cuando Charcot asumió la cátedra de Neuropatología y empezó a darle cuerpo a la clínica de las enfermedades nerviosas de la Salpêtrière, la consulta externa, rebosante cada vez más de pacientes, fue un sitio aprovechado por él para poner en juego su capacidad clínica y su enseñanza práctica.

El primer paso era la observación de las enfermedades, se toman muestras de ellas y se hacían exámenes con el fin de establecer comparaciones que llevaran a la clasificación. Esto facilitaba el diagnóstico y la prescripción curativa. Para ello, Charcot hacía venir uno a uno a los pacientes de cada grupo que habían sido ya pre-clasificados y pre-diagnosticados por sus médicos internos, les pedía que ejecutaran ciertos movimientos mientras observaba con atención, y sus alumnos examinaban los reflejos, los sentidos, la temperatura corporal. El maestro los cotejaba hasta establecer el diagnóstico. Señala Didi-Huberman: “Lo que se escribe, a partir del caso y con el objeto de registrarlo por completo es como un alfabeto de los signos vivibles de los cuerpos. Verlo todo, saberlo todo. Circunscribir. Hacer que el ojo discurra: el ideal de la *descripción exhaustiva*⁴⁷⁹”.

Charcot trabajaba con la mirada, atravesaba el cuerpo hasta las localizaciones cerebrales y aislaba lo incomprensible. Ese incomprensible último eran las enfermedades no orgánicas, especialmente la histeria que para los médicos era solamente un efecto de simulación por parte de algunas mujeres y para muchos no médicos, aún era considerada posesión demoniaca. De hecho, al observar los delirios y ataques, no sin sorpresa, Charcot y Bourneville los “calzaron” con las posesiones de súcubos de la Edad Media y el Renacimiento.

2.2. El protocolo diario

En el momento en que una persona ingresaba, se abría un expediente. Se solía hacer una entrevista que incluía los aspectos familiares buscando las líneas de degeneración. También Bourneville insistía en la dimensión traumática en los casos en que sospechaba

⁴⁷⁸ *Ibid*, p.15.

⁴⁷⁹ Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, op. cit., p. 41.

de histeria, esto es, acontecimientos de la vida inasimilables que hubiesen dejado huella. También se exploraban los hábitos de consumo de alcohol y otras sustancias.

Como bien señala Foucault, esta entrevista consistía en un interrogatorio que trataba de escribir e inscribir una identidad, una relación del sujeto a su pasado, a una clase social y a una línea genealógica que fijaba como consecuencia, su lugar en la sociedad.

Esta escritura realizada desde una posición en la que el médico ocupa el lugar del amo, del “maître”, realiza el lugar subalterno del paciente. La información que se brinda sellará el poder médico sobre el “enfermo”, quien utilizará los detalles de su vida a su conveniencia. La anamnesis suple el agujero por el que se escapa el saber sobre el cuerpo real, la impotencia médica frente a esta enfermedad designada como “mysteria”. La práctica médica suple al confesionario, pero solamente en tanto que quien oficia pertenece a otra institución, a la médica y no a la religiosa.

En el servicio de Charcot no había promesa, eso sí, de la liberación de la locura como de alguna manera sí había en la religión con el exorcismo. Por el contrario, la locura se realiza en medio de la red que se teje con los cuadros médicos, los instrumentos, la mirada médica y esa mimesis que se establece entre el cuerpo cartografiado y el cuadro neuropatológico. De acuerdo a Foucault: “En la psiquiatría del siglo XIX, el interrogatorio es, por lo tanto, una manera de reconstituir con exactitud los elementos que caracterizan la actividad del diagnóstico diferencial en la medicina orgánica. Es una manera de reconstituir... algo que funciona del mismo modo (que la medicina orgánica, pero paralelo a ella), pero que es del orden de la mimesis y el analogon⁴⁸⁰”.

Este interrogatorio irá acompañado de la visita médica a la cama del enfermo, ojalá en presencia de los estudiantes de medicina, porque la transmisión del saber instituye el poder del médico también en la larga cadena de sus sucesores.

En el caso de Charcot, neurólogo experto, el examen no es un interrogatorio directo al sujeto sino a su cuerpo ya que la palabra puede mentir pero se espera que el cuerpo, no. En última instancia, el saber está en el maestro, no en quien ocupa el lugar de paciente: “Obedece mis órdenes, cállate y tu cuerpo responderá. ...Justamente allí se precipitará con toda naturalidad la crisis histérica. La histeria va a entrar en ese dispositivo..⁴⁸¹”, afirma Foucault. Es aquí donde se hace de la histeria en el campo médico, una enfermedad. La histérica surge para el neurólogo, en el campo médico.

⁴⁸⁰ Michel Foucault, *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France, 1973-1974*, op. cit., p. 316

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 349

Charcot, o cualquier otro médico propietario mostraba a sus discípulos en cada sala, los diferentes cuadros sintomáticos y su relación con los nervios, las diferentes zonas del cerebro responsables de cada síntoma y todas las peculiaridades aprendidas en la observación clínica.

Menciona Freud que era usual escuchar de labios de Charcot en el recorrido diario la mención admirada de Georges Cuvier, apasionado experto en el reino animal, quien realizó su clasificación desde el punto de vista morfológico y quien fuera profesor de anatomía comparada en el Museo Nacional de Historia Natural de Francia. Cuvier fue el científico que preservó el cuerpo de Sara Baartjie, más conocida como la Venus Hottentote. También los exhortaba a pensar en Adán “que debió de gozar con máxima intensidad de aquel placer intelectual (...) cuando Dios le confió la labor de diferenciar y dar un nombre a todos los seres del Paraíso⁴⁸²”. De tal manera que clasificar, jerarquizar, describir y comparar era la consideración de científicidad, una práctica que alejaba al investigador de lo investigado, que objetivaba a los sujetos convirtiéndolos en cuerpos, en soma, que podían ser y eran altamente manipulados.

2.3. La histeria científica y el arte como instrumento de registro y archivo

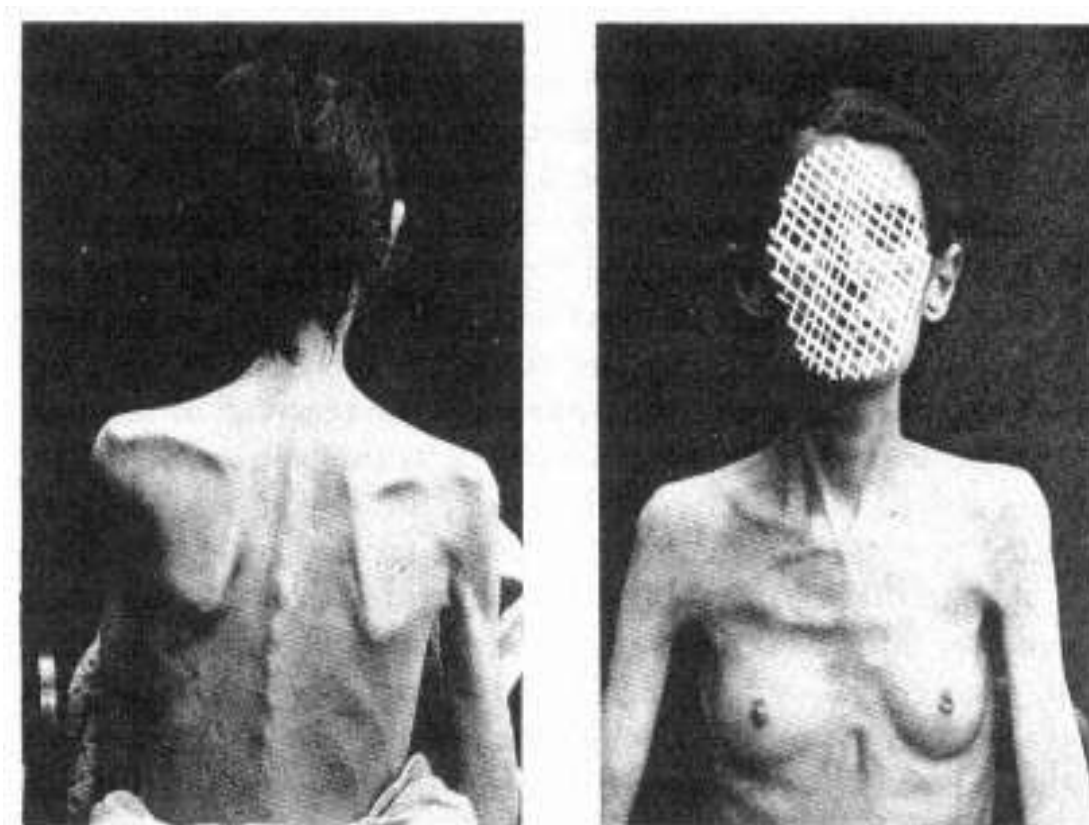
Hemos dicho que Charcot trató de manera científica a la histeria, esto es que la describió, desentrañó sus leyes, aisló sus síntomas desde las alteraciones orgánicas hasta las no orgánicas como la anorexia, las contracturas, la hipersensibilidad cutánea. Mapeó las zonas histerógenas del cuerpo de las pacientes, describió los ataques y su secuencia. La histeria no era orgánica, sino producto de una disposición que precipitaba los contenidos de representación que guardaba el cerebro y que se agitaban en ciertas condiciones. Así fue como formuló el mecanismo de la histeria.

Sostuvo que la histeria era una de las formas de la degeneración universalmente presente y que lo postraumático afloraba en aquellas personas que portaban una predisposición. Aunque no era exclusivamente femenina porque sí se presentaba en hombres, era propia de condiciones subalternas, ya que esos hombres en los que se presentaba, pertenecían a la clase obrera.

La reproducción de los ataques y de los síntomas era fundamental para calificar su hacer como ciencia positiva, razón por la cual necesitaba de testigos. Así, empezó a

⁴⁸² Sigmund Freud, “Charcot”, *op. cit.*, p. 15.

experimentar diversas maneras de manejo de las pacientes bajo hipnosis hasta llegar a producir para su público médico las poses, las actitudes pasionales, los éxtasis y los delirios. A esto Didi-Huberman⁴⁸³ lo llama la “observación provocada”, el arte de evocar la aparición de “los hechos” que convirtió a Charcot en “director de escena” de los síntomas histéricos. Un signo anuncia lo que sucede, va a suceder o ya aconteció⁴⁸⁴.



20. Louis Bataille, "Deux Cas d'Anorexie Hystérique", c. 1890. Fotografía impresa.
Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière, tomo 5, 1892, p. 277.

⁴⁸³ Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, op. cit., p. 198.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

Aún así, faltaba la dimensión del registro y del archivo. Para Charcot, el darle ese estatuto de ciencia a su práctica con la histeria era todo un reto. Por un lado, porque le era fundamental arrancar a la histeria de la demonología, comprometido como estaba con la Tercera República Francesa, con Jules Ferry y con León Gambetta, sus benefactores, y porque estaba en medio de esa batalla entre el poder soberano y el disciplinario que se libraba entonces. Él mismo era un científico que creía en el método experimental, sin embargo aquello con lo que trataba, la histeria, no se dejaba medir con los métodos convencionales. La histología, la anatomía, las mediciones fisiológicas le resultaban insuficientes para dar cuenta de aquello que se le escurría, que huía hasta de los instrumentos más modernos. La clínica, la observación, era su herramienta fundamental pero ¿qué método de registro utilizar?

¿Cómo arrancar el campo de la histeria a la religión y llevarla al campo médico para, desde el estatuto científico, hacer brotar lo que la histeria lleva a cuestras por los siglos como secreto?

Ya las ciencias de la naturaleza marcaban un cierto sendero con el uso del dibujo, que había trascendido a otras ciencias como la teratología y la criminología de Lombroso y pronto coparían el campo de la alienación mental. Jean Étienne Dominique Esquirol fue el primero que aplicó la estadística al estudio clínico de la locura, que también resulta un registro visual, y J.-B. Ballière le publicó el libro en dos volúmenes y un atlas con veintisiete dibujos en 1838⁴⁸⁵. Según Sander L. Gilman, Esquirol tenía un registro de más de doscientos dibujos realizados a pacientes de La Salpêtrière⁴⁸⁶.

El médico Alexander Morison encargó a artistas que realizaran dibujos de los y las alienadas del asilo de Surrey County y los publicó en 1843 en un compendio llamado *The Physiognomy of Mental Diseases*⁴⁸⁷, que incluía sus conferencias acompañadas de las ilustraciones que constituían estudios de caso, presentados según la clasificación de las enfermedades mentales con la que él concordaba: manía, monomanía, demencia e idiocia. Morison consideraba que la apariencia del rostro dependía del estado mental y hasta los movimientos repetitivos de los ojos o de los músculos de la cara, estaban en

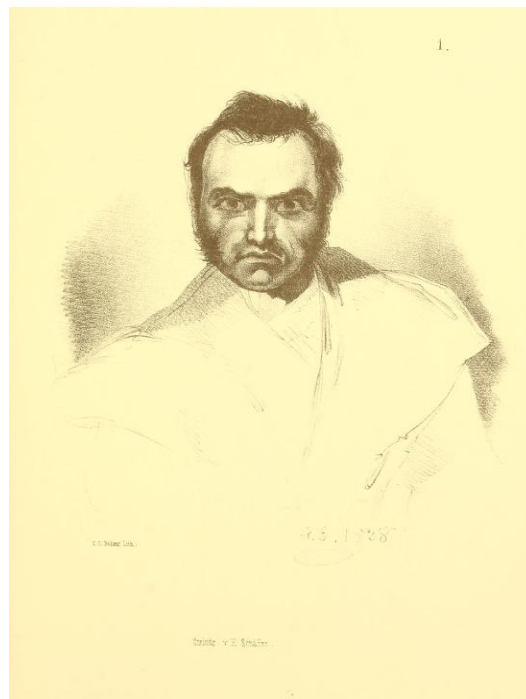
⁴⁸⁵ Jean Étienne Dominique Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, París, Paul Renouard, J.-B. Baillière, 1838. Esquirol tenía un registro de dibujos de más de 200 pacientes de La Salpêtrière.

⁴⁸⁶ Sander L. Gilman et al., *Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Vermont, Echo Point Books & Media, 2014.

⁴⁸⁷ Alexander Morison, *The Physiognomy of Mental Diseases*, Londres, Longman and Co., 1843.



21. Ambroise Tardieu, sin título, c. 1830. Lámina XIII. Grabado para Esquirol.
(J. É. D. Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*,
Paris, Paul Renouard, J.-B. Baillière, 1838)



22. F.W., 47 años. Manía. Caso 1. Preparatory observation (observación preliminar), c. 1840.
Dibujo a carboncillo.
(Alexander Morison, *The Physiognomy of Mental Diseases*,
Londres, Longman and Co., 1843)

sintonía con la repetición de las ideas y emociones: “En el caso de los mentalmente insanos, es una combinación de salvajismo, abstracción o vacuidad, y de esas ideas o emociones que caracterizan las diferentes variedades de desorden mental, como el orgullo, la suspicacia, el júbilo, el amor, el miedo, el duelo, etc.⁴⁸⁸”.

En 1857 se publicó el *Atlas* de Bénédict-Augustin Morel de su *Traité des dégénérescence physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*⁴⁸⁹, que presentaba una serie de láminas dibujadas a carboncillo que intentaban capturar aquello en lo que consistía la degeneración.



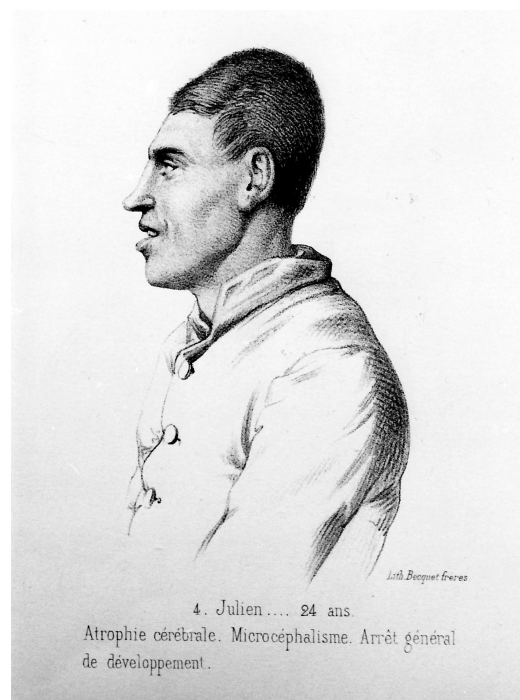
23. E.I., manía puerperal. Caso 10. Lámina 8. Dibujo a carboncillo, c. 1840.
(Alexander Morison, *The Physiognomy of Mental Diseases*,
Londres, Longman and Co. , 1843)

⁴⁸⁸ *Ibid*, preparatory observation, s.n.p.

⁴⁸⁹ Bénédict-Augustin Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*. *Atlas*. París, J.B. Baillière, 1857.



24. Thorelle del Lévêille, *Françoise*, 36 años, *cretinismo, raquitismo, parálisis*, c. 1857. Lámina III. Litografía.
(Bénédict-Augustin Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine. Atlas*. París, J.B. Baillière, 1857)



25. Hermanos Becquet, *Julien*, 24 años, *Atrofiacerebral, microcefalia, parálisis general del desarrollo*, c. 1855.
Lámina IX. Litografía.
(Bénédict-Augustin Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine. Atlas*. París, J.B. Baillière, 1857)

No hay que olvidar que la clínica es una práctica vouyerista, por lo que Charcot, que se ubicaba entre médico y artista, estaba capacitado para capturar mejor que nadie el ánima enferma, ya que siendo un hábil dibujante y pintor, siguió vivamente la idea romántica de la captura del alma humana en el lienzo. La observación era ante todo un arte y concebía que la imagen transmitía más que la explicación, su mirada era una forma de medir, de aquilatar, de pesar y las transformaciones de la caricatura que le gustaba ver y hacer, eran como compuertas hacia lo difícil de captar.

Si bien todo parece indicar que Charcot no tenía ningún interés en curar sino sólo en investigar, se podría plantear que su pasión por el arte, por lo visual, era curiosidad pura y, por lo tanto, derivaría hacia ella el imperativo de curación propio de la medicina. Investigar en la historia del arte le llamaba tanto como investigar desde la ciencia. Tenía en su casa en París una colección de arte, un estudio donde pintaba, trabajaba la cerámica, el cuero y en su afán de experimentación, dibujaba bajo los efectos del “haschisch⁴⁹⁰”, como él mismo confesaba. Se trataba de capturar, atrapar lo diferente, como los dibujos que recopiló Henri Meige de los juegos de pelota de los vascos en Rentería⁴⁹¹. Charcot había realizado bocetos de los enfermos a los que observaba detalladamente y recopilaba reproducciones de obras de arte, especialmente de aquellas que figuraban los estados mentales y afectivos.

El interés de Charcot por el arte lo acercó a la viva imagen de lo demoniaco, esa forma móvil y cambiante, inatrapable e incomprensible que no se fundió ni con las llamas de la Inquisición, y descubrió un hilo conductor entre la posesión demoniaca y la histeria, fuera que la histeria era la apariencia misma de lo que tanto se persiguió o al contrario, que lo demoniaco era en realidad, histeria. Histeria como esa forma de encubrimiento de algo “que no se sabía muy bien qué era”.

Charcot era experto en la relación entre arte y medicina, ya que la historia de la práctica de la medicina tiene su correlato en la cultura visual. Los artistas habían dedicado parte de su obra a hacer alegoría de la medicina, la farmacia, de la práctica médica y la locura desde la Antigüedad, del paso de la brujería a la ciencia, así como del uso de técnicas y aparatos.

Es enorme la cantidad de obras a las que se puede hacer referencia, pero sirvan de ejemplo el retablo en madera de Hans Weiditz, *Médico atendiendo a un enfermo* del año

⁴⁹⁰ Charcot, J-M., Richer, P. *Los deformes y los enfermos en el arte (1889)*, Jaén, Del lunar, 2002, p. 12.

⁴⁹¹ Henri Meige, *Charcot artiste*, París, Masson et Cie, éditeurs, 1925.

1521; *La flebotomía* de Abraham Bosse, aguafuerte de 1635; el grabado en madera *La amputación* de Johannes Wechtlin de 1540. Los artistas retrataron médicos, enfermos, pestes y epidemias, como en *la niña enferma* de Edvard Munch ejecutado en punta seca en 1894. Hospitales, manicomios y hasta la enseñanza que llevaban a cabo los médicos fueron registrados, como en *La lección de anatomía* del doctor Tulp por Rembrandt, de 1632 o el grabado en madera *Colegio de médicos* de Thomas Rowlandson y Augustus Pugin, coloreado con aguatinta en 1808. También colaboraron con anatomistas y biólogos para producir las láminas de anatomía y botánica de los siglos XV al XVIII.

Trataron de capturar el punto de vista del sufriente y hasta catalizaron los temores de los médicos con dibujos, grabados y pinturas satíricas. Sensibles a la irracionalidad, dieron cuenta de las fantasías y los sueños, de las pasiones y temores, de la delgada línea entre la ficción y la realidad, la locura y la insensatez como en *Sueño, viejo entre fantasmas* de Francisco de Goya, el aguafuerte con aguatinta de la serie de los Disparates; *Los vapores*, litografía en color de Alexandre Colin de 1823 o escenas de manicomios como en *Danza en el manicomio*, litografía de George Bellows de 1917.

Las diferentes tipologías utilizadas a lo largo de los siglos, fueron hábilmente registradas en obras de arte. Manía, melancolía, idiocia, degeneraciones, erotomanía, los gestos del cuerpo y del rostro de los insanos tomaron forma en los lienzos, muchos de los cuales son obras magistrales de la historia del arte.

El dibujo fue en un inicio la salida que Charcot encontró para efectuar un registro de las deformidades, las degeneraciones, las actitudes pasionales, las poses adoptadas en los delirios, las auras migrañosas, el arco histérico, las contracturas y toda aquella sintomatología que le permitiera comparar la histeria con la epilepsia y con la iconografía de las posesiones demoniacas que ofrece la historia del arte. Junto con Paul Richer⁴⁹² quien fuera su ayudante en La Salpêtrière, jefe del laboratorio de 1882 a 1886, escultor y enseñante de anatomía en la Escuela de Bellas Artes de París, efectuaron un trabajo de análisis de la representación fiel de los posesos, deformes y enfermos en la historia del arte, labor que plasmaron en dos libros⁴⁹³. Éstos fueron el producto de la recopilación y el estudio que se inició con una visita a Venecia y la conmoción que

⁴⁹² Paul Marie Louis Pierre Richer (1849 -1933) fue un anatomista francés y un importante escultor. Profesor de anatomía en la Escuela de Bellas Artes de París. Fue asistente de Charcot en la Salpêtrière y de 1882 a 1896 fue jefe del laboratorio. Investigó con Charcot la histeria y la epilepsia y trabajó la relación entre la medicina y el arte.

⁴⁹³ Jean-Martin Charcot y Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, op. cit.

sufrió Charcot a la vista del mascarón de la iglesia de Santa María Formosa, reproducción de una deformidad.

En el libro llamado *Les démoniaques dans l'art*⁴⁹⁴, Charcot y Richer hicieron una revisión y análisis de cincuenta y siete obras de arte que reproducen escenas de posesos, posesas y exorcismos desde el siglo V, el *Jésus guérissant un possédé*, un mosaico de Ravenna hasta los grabados de Bernard Picart, *Differentes agitations des convulsionnaires*⁴⁹⁵ y el citado como *Cimitero de Saint Médard*⁴⁹⁶, que muestra una epidemia convulsiva. Se trataba de copias que habían logrado recopilar de obras de arte cuyos originales eran placas de marfil, tapices, pinturas, frescos, bajo relieves en bronce. Para ambos, estas imágenes mostraban las manifestaciones exteriores de la enfermedad histérica consideradas antiguamente como “una perversión del alma debido a la presencia del demonio y sus acciones”⁴⁹⁷. Charcot y Richer se dieron a la tarea de describir cada obra y analizar los rasgos de la histeria que aparecen en ellas para efectuar comparaciones entre los movimientos corporales de los posesos y las posesas y los y las histéricas.



26. Mascarón, Iglesia Santa María Formosa, c. 1542, Talla en piedra.
Fotografía de aficionado.
Venecia, Italia.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁹⁷ Jean-Martin Charcot y Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, op. cit., prefacio.



27. Bernard Picart, *Différentes agitations des convulsionnaires*, 1736. Lámina 37. Grabado.
(Bernard Picart, *Histoire des religions et des mœurs de tous les peuples du monde*,
volumen 6, París, H. Nicolle, 1819)

Si en los estudios de medicina retrospectiva se pueden ver claramente la trazas de las afecciones que hoy encuentran una explicación científica, en las obras de arte aparecen con igual veracidad, nos dicen. Al final, dedican un apartado a las contorsiones y fases de la “Gran Histeria” y otro a la histérica extática, llamados *Les démoniaques convulsionnaires d’aujourd’hui* y *Les extatiques*. En el primero, efectúan un resumen descriptivo de la gran neurosis histérica y del gran ataque convulsivo y sus manifestaciones así como de sus fases, utilizan dibujos realizados a lápiz y se cuidan de servirse también de dibujos de ataques en hombres, no solamente de mujeres, ya que uno de sus puntos principales de apoyo para romper con los criterios del régimen anterior, es que la histeria no tiene que ver con el origen etimológico de la palabra, acuñada en la Antigüedad. En el prefacio advierten claramente que la denominación implica una idea de una afección femenina y que está demostrado que se encuentra

igualmente en hombres. Lamentan también que la ciencia emplee aún esa denominación (histeria)⁴⁹⁸.

Las primeras representaciones en la historia del arte, son de carácter sagrado, las medievales se centran en las escenas de santos e iluminados y tienen un carácter puramente religioso, y las del Renacimiento son imágenes suntuosas que se encuentran en las iglesias, de maestros italianos, españoles y flamencos. “Los griegos pintaron el alma saliendo del cuerpo bajo la forma de un pequeño fantasma l’eiclôlon...Esta fue la forma de figurar la sustancia espiritual que guió a los artistas cristianos en sus primeras figuraciones del demonio, que se reprodujo como la suerte de genio, de un pequeño ser desnudo que escapa de la boca o el cráneo del exorcizado⁴⁹⁹”, escriben los Charcot y Richer.

Francisco de Goya, Alonso Berruguete, en general, los artistas que proceden de España se concentran más en la reproducción del éxtasis religioso y hacen énfasis en la cara y el gesto. Pieter Bruegel y su Escuela caricaturizan los síntomas propios de la histeria bajo la moral popular y en el siglo XVIII reproducirán anécdotas populares como los “convulsos de Saint- Médard”.

Esta descripción les permite demostrar que las contorsiones demoníacas son equivalentes a las histéricas. Las escenas de exorcismo, actitudes pasionales y contorsiones que son registradas artísticamente son los rasgos que la ciencia interpreta como estados patológicos.

En el texto sobre *Les extatiques*, explicitan que no hay nada que permita hacer una distinción entre lo que ellos consideran que es una forma del gran ataque en su tercera fase o del periodo de las actitudes pasionales, y el éxtasis, que es supuestamente religioso. En el diagnóstico se puede precisar si hay estigmas, sin embargo, no es suficiente la fisionomía exterior, ya que se debe considerar que la histeria es un conjunto de signos patognomónicos.

Para ambos médicos, a medida que el arte se acerca más al Naturalismo, se reconoce a la histeria más fácilmente y se describen aún mejor que con la pluma, los efectos exteriores de la enfermedad: “Hemos demostrado suficientemente la vía naturalista fecunda que tomó Pierre-Paul Rubens, que hace que su obra, además de todas las consideraciones estéticas del caso, sobreviva y se imponga⁵⁰⁰”.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, prefacio, v-vi.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, prefacio.

⁵⁰⁰ *Ibid.*

2.4. La hipnosis y las fases de la “Grande hystérie”

Crítico del “Mesmerismo” y de la creencia de que la hipnosis se debía a la actuación de fuerzas ocultas, esa que hacía furor en esos años, Charcot, quien era un escéptico de todo aquello que no tuviera marca de fábrica científica reconocida, empezó a utilizar esta técnica pero en la versión creada y estudiada por el neurocirujano escocés James Braid. En 1843, Braid había publicado su libro *Neurypnology: or the Rationale of Nervous Sleep*⁵⁰¹, donde estipulaba el método de inducción de la hipnosis científica.

Pronto, Charcot descubrió que el sujeto obedecía sus órdenes hasta el punto de lograr reproducir la sintomatología y los derivados de traumas, lo que le permitió distinguir entre los diversos fenómenos funcionales (traumáticos, postraumáticos, hipnóticos, histéricos) y los fenómenos de base orgánica. Esto le permitió concluir que la hipnosis era una neurosis inducida por un hipnotista, posible solamente en la histeria. Sin base anatómica, la hipnosis era capaz de provocar todo tipo de movimientos, desde hacer a las pacientes correr para atrás, arrodillarse, rezar o gesticular, síntomas que pertenecen a la categoría de la histeria.

Charcot experimentó hasta el abuso con la hipnosis individual o en grupo, con estímulos sensoriales como por ejemplo los gongs, luces, éter, estímulos eléctricos, magnéticos. Sin embargo, no se puede perder de vista que el abordaje que realizó de la histeria fue neurológico, por lo que para cartografiar los cuadros histéricos utilizó instrumentos considerados científicos y propios de la época como el termómetro, las pneumografías, exámenes oftalmológicos, miografías (medición de los movimientos musculares), medía los reflejos, los umbrales de sensibilidad, efectuaba examen pélvico, de la secreción vaginal, revisaba los periodos menstruales.

Al aislar los fenómenos funcionales, se entraba en un terreno resbaladizo que generaba más preguntas que respuestas. Charcot debió concluir que la histeria no era propiamente una enfermedad, sino que al entrar en el trance hipnótico, la histérica era susceptible también a la reproducción artificial de los ataques histéricos y de las parálisis.

Charcot inicialmente llamó a la histeria, histeroepilepsia, porque por su cualidad convulsiva consideraba que se combinaban ambas, que era una forma mixta, pero luego formuló que en la histeroepilepsia la enfermedad base es la epilepsia y la histeria surge sobre ella y que en la histeria de “crisis mixtas” las convulsiones epilépticas son

⁵⁰¹ James Braid, *Neurypnology: or the Rationale of Nervous Sleep*, Londres, J. Churchill, 1843.

accesorias, es una histeria que parece epilepsia; es lo que llamará “Grand Hystérie” o Histeria Mayor⁵⁰². Charcot observó y registró las diferencias hasta lograr establecer el cuadro de la histeria con su ataque y sus fases.

Otra de sus observaciones fue la presencia del “aura” antes de que sobreviniera el ataque, un fenómeno que “avisa” que el ataque está pronto a ocurrir, por lo que la paciente tiene el tiempo para buscar apoyo. El aura puede ser una alteración en el lado derecho que se percibe como dolor a nivel del ovario, sensaciones cefálicas que pueden ser la escucha de sonidos o silbidos o un latido en la sien, la sensación de una bola que asciende desde el estómago hasta el cuello (lo que se conocía como el globo histérico), aceleración del pulso cardíaco y cierre de la laringe. Se manifestaba también con cambios súbitos en el comportamiento, extravío de la mirada, pupilas dilatadas. Después de estas manifestaciones, sobrevenía el ataque histérico, el *grande attaque hystérique* que constaba de cuatro fases según este orden:

1- Fase epileptoide: se presenta la tetania⁵⁰³ (tétanisme) súbita de todos los músculos con convulsiones clónicas hasta su resolución, que a su vez se divide en tres fases:

- a) fase tónica, con grandes movimientos tónicos e inmovilidad de algunas partes.
- b) fase clónica, de oscilaciones breves y rápidas de todo el cuerpo (clownismo)
- c) fase de resolución.

Esto significa que esta fase es similar a un ataque de epilepsia común y puede confundirse con ella, ya que la misma tetania es producida por una alteración de algunas sustancias en el organismo, como el potasio.

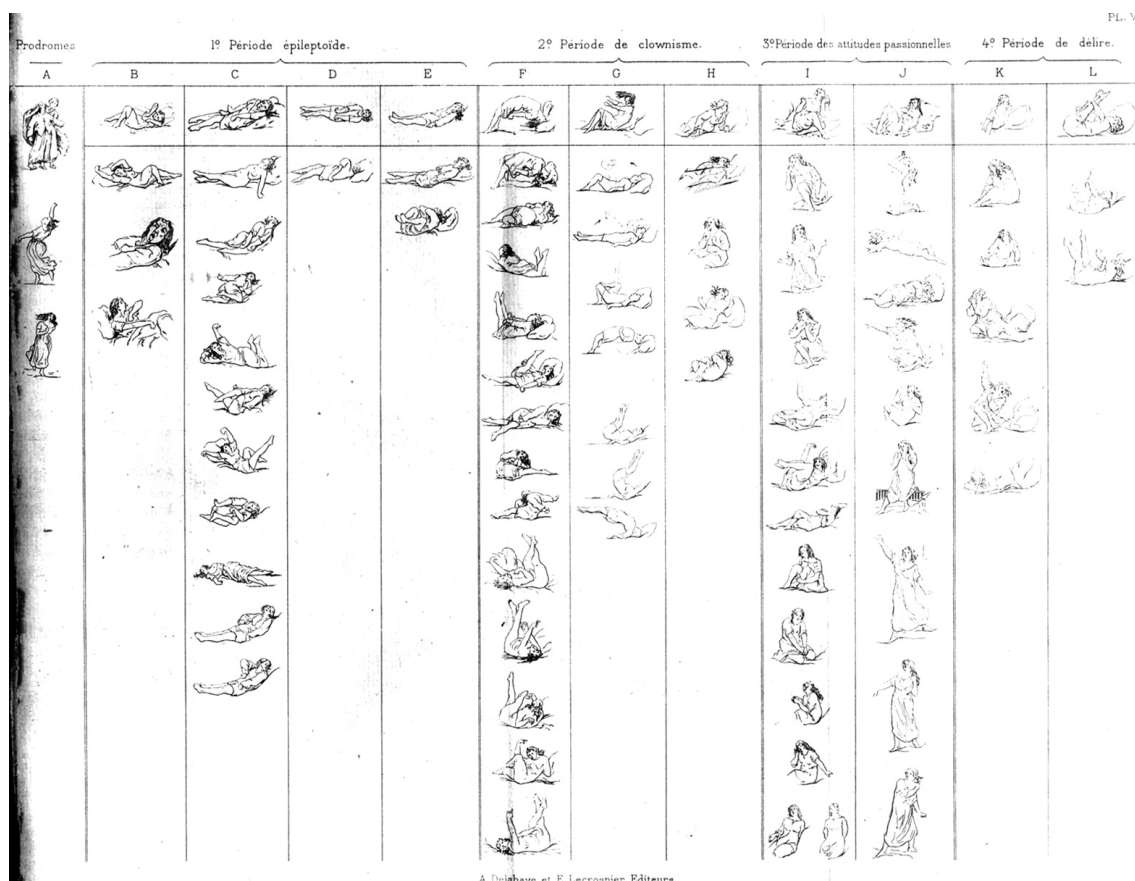
2- Fase de contorsiones con grandes movimientos llamada *clownismo* por Charcot, por su parecido a los movimientos hacia adelante y atrás característicos del clown (payaso). Tiene a su vez una fase de contorsiones y una fase de grandes movimientos que pueden ser rítmicos o desordenados.

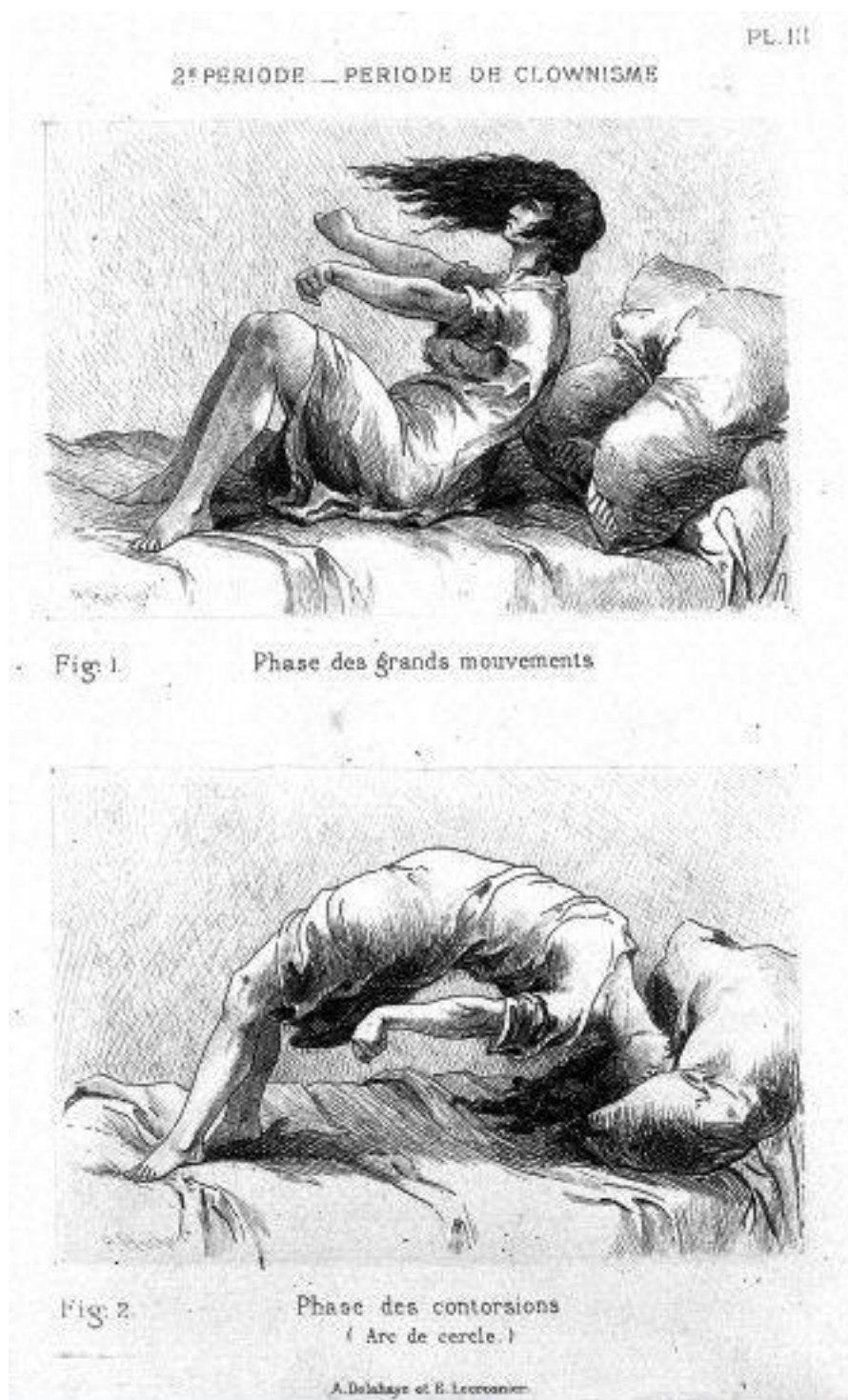
3- Fase de actitudes pasionales o poses plásticas catalépticas con alucinaciones que la presiden. Señala Charcot que la paciente “entra en escena” y representa un drama triste o alegre en el que ella es la protagonista.

4- Fase final en que el ataque cesa, se recobra el conocimiento pero por un tiempo más, la paciente puede ser presa de un delirio y de contracturas.

⁵⁰² Jean-Martin Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux. op. cit.*, pp. 368-369.

⁵⁰³ La tetania (tétanisme, fr.) es un término médico. Refiere a la presencia de contracciones dolorosas en los músculos.





29. Paul Richer, *Segundo periodo, Clownismo, fase de grandes movimientos y fase de contorsiones (arco de círculo)*, 1880. Lámina III. Impresión de dibujo con tinta sobre papel.

(Paul Richer, *Études cliniques sur le grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, Delahaye & Lecrosnier, 1881, p. 68)



30. "Catalepsia producida por el sonido brusco de un tambor", c. 1887.

Litografía acorde a una fotografía de Paul Regnard.

(Paul Regnard, *Les maladies épidémiques de l'esprit; sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs*, Paris, E. Plon Nourrit & Cie, 1887, p. 263)

En 1882, Charcot convenció a la Academia Francesa de las Ciencias de que la hipnosis tenía validez científica, puesto que era en sí una patología que se presentaba en los nervios de ciertas personas susceptibles a ella, como pasaba en la epilepsia. Se manifestaba en tres estados clínicos: *la letargia*, *la catalepsia* y *el sonambulismo*, que podían producirse espontáneamente durante un ataque histérico inducido.

La *catalepsia* se instigaba cuando se exponía a la paciente a una luz brillante en los ojos o al sonido de un gong, un tambor o una campanilla, lo que producía su paralización. La mujer abría sus ojos parpadeantes dando la sensación de estar despierta, pero no respondía preguntas, no tenía sensaciones físicas ni siquiera al pinchar su piel con una aguja y su cuerpo se volvía tan flexible (flexibilidad cérea) que podía mantenerse en la posición en que se la dejase. Se transformaba en autómata, como muñeca de cera.

A veces, se colocaban los brazos de la paciente en la forma en que los tenía cuando el ataque recién había iniciado y esto bastaba para que éste se volviera a producir. Otras veces se le daba la orden hipnótica advirtiéndole de que estaba experimentando un ataque, y efectivamente sin demora éste se desencadenaba.

Para producir la *letargia*, se hacía cerrar los ojos a la paciente cataléptica, quien entraba en un sueño profundo con su cuerpo pesado como si estuviese muerta a la vez que mantenía la postura en que la hubiesen dejado en el estado cataléptico. Si se le presionaba un músculo, se creaba una contractura rígida y se podían lograr las formas que corrientemente se producían durante un ataque histérico.



31. Desirée M. Bourneville, D. M. y Paul Regnard, *Letargia*, c. 1979.
Impresión de fotografía en papel.
Iconographie Photographique de La Salpêtrière,
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1979-1980, p. 192)

Se estimulaba la entrada en el estado de *sonambulismo* presionando directamente en lo alto de la cabeza o desde el estado letárgico se reabrían los ojos de la persona y se miraba dentro. En este momento, la enferma obedecía cualquier instrucción y era capaz de responder a sugerencias hipnóticas, alucinar, moverse por la estancia y hasta hablar.

Así, el servicio de Charcot en La Salpêtrière se convirtió en un centro de experimentación continua. No solamente los ataques histéricos eran provocados para estudiar las diferentes manifestaciones del cuerpo, sino que se exploraban los efectos en el cuerpo de sustancias aspiradas, como el éter y el nitrato de amilo que se utilizaban para provocar delirios y alucinaciones. Éstas últimas eran también intervenidas. Los médicos descubrieron con sorpresa que si se sugería a la paciente que su cuerpo era de vidrio, ésta se esmeraba en cuidar su paso para no caer y lastimarse, si se les indicaba que eran aves, hacían ademán de que volaban como tales y si se les señalaba que eran perros, ladraban y reportaban verbalmente sentirse canes en una actitud que semejava la conciencia, por absurdo que esto suene.

Asimismo, los galenos lograban que sus pacientes escribieran en ese estado de inconsciencia o que asumieran identidades de otras personas o papeles teatrales, ejecutándolos de manera excelente de acuerdo a una trama y un texto.

La sugestión hipnótica, por lo tanto, daba cuenta del poder logrado con la técnica de la hipnosis. La precisión con que se ejecutaban las órdenes dejaba a los médicos asombrados: eran autómatas. Sin embargo, se llegó a constatar que si el mandato chocaba con las convenciones sociales o la moral, la paciente se resistía a cumplirla.

Se utilizaba el gong o la campanilla con el afán de descubrir diferencias o semejanzas en la respuesta de esas chicas o con respecto a las circunstancias que rodeaban al momento mismo en que se producía el sonido. Lo cierto es que cada paciente reaccionaba de manera distinta al sonido violento. Si bien todas entraban en catalepsia, las actitudes adoptadas no eran las mismas.

El uso de electrodos en la experimentación era un recurso bien valorado. Charcot, en sus *Lecciones*, da cuenta de la gran cantidad de experimentos que se hicieron para lograr determinar el funcionamiento muscular, más allá incluso de la patología histérica. Esto es, se utilizaba a las histéricas como modelo anatómico y se efectuaban ensayos usando electricidad con objetivos científicos. Un ejemplo de ello son las experiencias para producir determinadas expresiones en la fisionomía de las pacientes aplicando corrientes en ciertos puntos, ya que la influencia de la fisionomía sobre el gesto era de

especial interés. Gustaban de llevar a las pacientes al estado de estatuas con expresión, lo que era aprovechado para tomarles fotografías.

Alfred Binet trazaba con agujas el itinerario de dolor de las pacientes hasta lo insoportable y escribía en su cuaderno el trazado. También descubrió que si este trazado reflejado en un espejo era dado a ver a las histérica, éstas lo percibían como si el cerebro no hubiera hecho la lógica inversión, fenómeno al que llamó “vision mentale”.

Otro experimento grotesco era el de la escritura sobre el cuerpo que recibe el nombre de “dermagrafismo” y consistía en la permanencia de todo tipo de grafía en la piel de la histérica. Cualquier trazo producía un enrojecimiento e inflamación en la perfecta zona del dibujo. Al poco tiempo el enrojecimiento desaparecía y permanecía la grafía que podía durar desde tres horas a tres meses y alcanzaba a ser visto con nitidez en una distancia de hasta veinte metros. Este descubrimiento generó una gran curiosidad entre los médicos por su relación con las antiguas historias de las escrituras del demonio en el cuerpo de las posesas o de los milagros de los santos en la época de la Contrarreforma. Los médicos narran que escribían su diagnóstico en los cuerpos de las histéricas, en las espaldas o el abdomen aunque también escribían palabras como “Satan” o “démoniaque” en los brazos, el pecho, las piernas. El cuerpo era literalmente un lienzo donde se colocaban las fantasías de esos hombres que trabajaban allí. Muchas veces, los médicos hasta firmaban con sus nombres esos cuerpos, según narra Asti Hustvedt⁵⁰⁴.



32. Toussaint Barthélemy, *Lámina con dermografismo con la escritura del nombre “Satán”*, c. 1890.

Fotografía retocada para resaltar el nombre.

(Toussaint Barthélemy, *Du Dermographisme. Etude pathogénique clinique et historique*,
Publicación del II Congreso Internacional de Dermatología, Viena, 1892 , p. 545)

⁵⁰⁴ Asti Hustvedt, *Medical Muses. Hysteria in Ninetenth-Century Paris*, Londres, Bloomsbury, 2011, p.55

Algún médico, en medio de sus “experimentos”, en una ocasión escribió su nombre en un brazo de una paciente y le ordenó que esas letras sangraran. Efectivamente, la grafía de “su nombre” se llenó de gotas de sangre que quedaron visibles durante tres meses⁵⁰⁵.

La hipnosis, que podría parecer un instrumento de cura, se utilizaba más bien para experimentar. Las pacientes eran conducidas a un show en el que los médicos jugaban haciendo bromas. Día a día, se les ordenaba hacer gestos, actuar roles de hombre con disfraces o de mujeres de la aristocracia. Eran como muñecas mecánicas o de cera. Se les asignaba un texto que debían actuar, un personaje de cura, de sargento, de hombre, o se les ordenaba realizar acciones eróticas, como darle besos a un sacerdote para ver si la conciencia moral funcionaba o no en estado hipnótico.

Charcot y sus discípulos estaban literalmente fascinados con la hipnosis y el poder que les confería, logrando una entera sumisión. Sin mucha diferencia entre los juegos de hipnosis con animales y los que se hacían con las histéricas ya que los estados catalepticos permitían ese juego con el cuerpo, colocaban a la histérica en una posición y así permanecía. Con la utilización de luces, sustancias o sonidos para producir catalepsias, lograban verdaderos “retablos vivientes”, como dice Didi-Huberman⁵⁰⁶. En una de las descripciones de Paul Regnard, sobre el uso del gong y la catalepsia, narra con tono divertido cómo un día iba a fotografiar a seis histéricas, las que ante un sonido violento en la estancia vecina, entraron al unísono en catalepsia en posición de susto o miedo, lo que aprovechó para realizar la fotografía.

Lograr momentos de solaz con lo mecánico resultaba muy común a finales del siglo XIX y a inicios del XX como veremos más adelante. La creación de muñecas mecanizadas y de robots coparían el interés en una época en que la ambición de dominio constituía uno de los fantasmas principales. En ese sentido, las histéricas resultaban similares a muñecas mecanizadas, con la ventaja de que servían además a los intereses de la ciencia y de la fama de quienes trabajaban utilizándolas como objetos de estudio. Porque a pesar de los juegos y bromas el “carácter científico” no se perdía. Las anotaciones de todos los síntomas, la descripción minuciosa de cada uno de ellos, caracterizaron esta práctica, desde los ataques hasta el dibujo del escotoma centelleante migrañoso perfectamente transcrito a partir del relato de las pacientes.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p.57

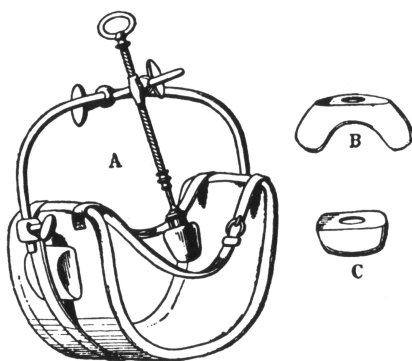
⁵⁰⁶ Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, op. cit., p. 278.

2.5. Los tratamientos

En el lugar de los exorcismos, la medicina colocó otros tratamientos que buscaban brindar alivio. Al principio, Charcot utilizó la metaloterapia, que consistía en colocar sobre las partes afectadas de parálisis unas barras de metal, el cual era un método que se utilizaba tanto en Francia como en Alemania. Charcot pronto descubrió el fenómeno de la transferencia: las partes afectadas se curaban y sus partes opuestas, se veían afectadas, como si se hubiese transferido la enfermedad de un lado al otro, por lo que abandonó este método que no aseguraba ninguna curación.

En 1882 empezó a aplicar el aislamiento, esto es, hacía que los pacientes se alejaran de su entorno, de sus familiares y amistades pues observó que los síntomas recrudecían luego de los días de visita. Introdujo además algunos otros tratamientos en los que se utilizaban aparatos, como las compresiones de ovarios o de las zonas histerógenas y también aplicaba ciertas sustancias. Lo paradójico es que muchas veces estas medidas debían ser administradas para paliar los efectos de la misma experimentación médica.

Dentro de los instrumentos que acompañaban estas funciones estaba el compresor de ovarios, que se utilizaba para detener el ataque. A veces sin embargo, no daba resultado y se inyectaban entonces diversos tipos de sustancias como el polibromuro, el éter, inyecciones de morfina, nitrato de amilo. Se usaron también unos brazaletes de oro que se colocaban en el antebrazo y el muslo cuando se encontraban paralizados, que provenían de las técnicas de metaloscopia y que habían sido autorizados por la Sociedad de Biología a partir de una comisión que los estudió para su utilización con fines de experimentación. También se usó el electroshock.



33. Compresor de ovarios utilizado por Charcot, c. 1870.
(Desirée Magloire Bourneville y Paul Regnard,
Iconographie Photographique de La Salpêtrière, 1878, fig. 8, p. 165)

Al inicio se practicó la clitoridectomía en el servicio de Charcot pero como era tan peligrosa por las infecciones que se producían con riesgo de muerte, se cesó de prescribir. El masaje genital se utilizó ampliamente ya que desencadenaba una “convulsión” seguida de una “pacificación”. Esto nos habla de cómo la dimensión erótica se velaba hasta el punto de que los médicos se “hacían los tontos” frente a lo que realmente ocurría a estas mujeres pues bien sabían de la capacidad orgásmica de las féminas. No deja de sorprender la disociación entre el abordaje “científico” impoluto que buscaba obsesivamente la verdad de los síntomas y el saber sobre la vida sexual que era totalmente negado o velado.

3. Las críticas al maestro Charcot

A pesar de ser un científico muy respetado, no se hicieron esperar las críticas de científicos que consideraron que Charcot inducía, producía y reproducía la histeria sin ningún interés en una terapéutica, haciendo que la histeria proliferara por producir en las pacientes efectos de mimetismo.

Hippolyte Bernheim de la Escuela de Nancy se opuso fuertemente a la naturaleza artificial de la hipnosis de Charcot, ya que consideró que esos fenómenos eran creados fuera de la conciencia de los pacientes y como tal, no eran reales, sino incitados de manera truculenta. Bernheim había ya hecho esta crítica a Ambroise-August Liébeault quien respaldaba la efectividad terapéutica de la hipnosis. Para el jefe de la Escuela de Nancy, la hipnosis solamente reflejaba el poder enorme de la sugestión mental y lo que hacía Charcot era “cultivar” la histeria⁵⁰⁷. Él mismo había utilizado a partir de 1878 los métodos de Charcot, primero la metaloterapia y luego la hipnosis, que le había llegado a través de la obra de Liébeault. Bernheim tampoco creía que existieran puntos histerógenos en el cuerpo y planteaba que las parálisis y anestias eran producto de la autosugestión⁵⁰⁸. Desde la psicofísica, se consideró que la sugestión involucraba a las dos partes, médico y paciente y se expandía al grupo mismo de enfermos, lo que permitía acusar a Charcot de ser víctima de su propio invento.

⁵⁰⁷ “el llamado hipnotismo no es otra cosa que la activación de una propiedad normal del cerebro, la sugestionabilidad, es decir la aptitud de someterse a la influencia de una idea aceptada y procurar su realización”, afirmaba en un artículo suyo publicado en *Le Temps*, el 29 de enero de 1891. Citado por Michel Foucault, *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France, 1973-1974*, op. cit., p. 371.

⁵⁰⁸ López Piñero, José María y Morales Meseguer, *Neurosis y psicoterapia. Un estudio histórico*, Madrid, Espasa Calpe, 1970.

En varias ocasiones, Charcot se había defendido de estas aseveraciones. Aludía a su posición de científico objetivo que registraba lo que veía sin tener el poder de inducir una enfermedad o un estado, aunque pudiera al igual que cualquier hipnotista, reproducirla. Charcot insistía en que la hipnosis era una condición ligada a la histeria, un síntoma histérico debido a algo traumático. Si la concepción de locura antigua era el delirio, la nueva noción en la histeria, será el trauma como acción mecánica del cerebro que reproduce el momento exacto de la situación que ha provocado el síntoma (la parálisis, etc).

“Un trauma, entonces, es algo que provoca un estado de hipnosis localizada y permanente sólo en ese punto⁵⁰⁹”, señala Foucault. La hipnosis es en sí un trauma que reactiva el trauma existente con la diferencia de que esta acción puede ser realizada por el médico a su voluntad.

Charcot también fue acusado de detentar un poder excesivo que se hacía evidente en el gesto de sus discípulos y familiares al llamarlo “Maître” y ser un exhibicionista: “-es un neurólogo de feria”, decía de él Guy De Maupassant.

4. Ciencia y sociedad: La renegación del erotismo en una Salpêtrière de puertas abiertas

4.1. Las lecciones del maestro, las “leçons du mardi”

Si bien las lecciones se impartían todos los días in situ, esto es, en las salas donde reposaban los enfermos en sus lechos, la materia académica en forma de conferencia, se llevaba a cabo todos los martes en el salón que presidía el cuadro de la liberación de las locas por Pinel.

En sus lecciones, a las que asistían discípulos de la talla de Albert Gombault, Antoine-August Pierret, Jules Cotard, Alix Joffroy, Paul Richer, Paul-Adrien Berbez, Paul Raymond, Édouard Brissaud, Gilbert Ballet, Pierre Marie, Désiré-Magloire Bourneville, Charles- Joseph Bouchard, Gilles de la Tourette y Joseph Babinski, Charcot daba rienda suelta a su gusto por las imágenes. Se servía de un pizarrón negro sobre el que hacía sus trazos con tizas de colores, utilizaba grandes láminas pigmentadas con dibujos

⁵⁰⁹ Michel Foucault, *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France, 1973-1974*, op. cit., p. 372.

anatómicos, hacía diagramas de las relaciones de parentesco, cuadros y todos los recursos que permitieran captar en un golpe visual todo aquello que él quería explicar. Las fotografías de enfermedades, trabajo de Albert Londe, eran un recurso predilecto, también las instantáneas y proyecciones luminosas que eran novedosas en ese tiempo y constituían la sorpresa y el deleite de los visitantes franceses y extranjeros, invitados también a sus lecciones.

Como gustaba del teatro, solía hacer mímica de los males de los y las pacientes y usaba el cuadro de Rubens *La guérison d'une possédée* para explicar el movimiento convulso en el gran ataque histérico.

El “visual” que había en él le hacía confiar más en el hecho de que la imagen lograba expresarse por sí misma. El acceder a ese real de la enfermedad podía lograrse en una imagen artística más que con mil palabras o mil teorías. Charcot era más un artista que un terapeuta y de hecho, el arte servía más a la investigación que a la curación.

Resulta interesante que Charcot haga permanente referencia a estudiosos científicos y a la teoría pero que esto no le bastase. Él mismo hacía los estudios y comparaciones correspondientes pero ayudado por las imágenes, por las obras de arte. La histeria era para él un fenómeno primordialmente teatral, una enfermedad para ser vista. Su servicio era un museo de piezas y figuras anatómicas moldeadas, algunas por él mismo, de dibujos, fotografías y pinturas relativos a la locura que colgaban de sus paredes.

Su consejo a los discípulos era ver, ver y ver, primero a grandes líneas y luego los detalles. Ver los cuerpos desnudos, la forma corporal, el desnudo normal y el patológico⁵¹⁰, nos cuenta Meige.

Charcot no se cansaba nunca de defender los derechos de la labor puramente clínica y acostumbraba hacer una presentación de casos donde hablaba de los métodos de diagnóstico e invitaba también a legos en medicina provenientes del mundo del arte, la literatura y la política, frente a quienes presentaba sus hipótesis científicas y sus hallazgos. Usaba ejemplos de arte, historia y literatura para ilustrar sus enseñanzas, citaba mucho a Shakespeare, que era uno de sus autores preferidos, las obras del *Rey Lear*, *Julio César*, *La tormenta*, *Otelo*.

Como pedagogo, Charcot era extraordinario. Cada una de sus conferencias constituía según el criterio de Freud, “una pequeña obra de arte por su edificio y articulación de tan acabada forma y exposición tan penetrante, que era imposible olvidarlas⁵¹¹”. Rara vez presentaba en

⁵¹⁰ Henri Meige, *Charcot artiste*, París, Masson et Cie. Éditeurs, 1925, pp. 11-15.

⁵¹¹ Sigmund Freud, *Charcot* (1893), *op. cit.*, p. 19.

sus lecciones un solo enfermo, más bien hacía concurrir a toda una serie de ellos, de su consultorio ambulatorio de la clínica, comparándolos entre sí y arriesgándose en el diagnóstico inicial.

En la noche de los martes, solía invitar a “tout le monde” de París a su casa, en la que ofrecía un pequeño festín y a veces transportaba sus histéricas allí utilizando la ambulancia de la clínica. El hecho de que Charcot utilizara este dispositivo en su propia casa y frente a la sociedad parisina para demostrar sus progresos científicos con el uso de la hipnosis, le otorgaba un lugar especial en la política.

4.2. Las presentaciones de enfermos

En la clínica se suelen utilizar varios dispositivos, uno de ellos es la llamada presentación de enfermos. En ella, el maestro-médico se dirige a sus alumnos para demostrarles los cuadros patológicos en pacientes concretos. Pero detrás de esta práctica, en lo que respecta a esa relación de saber/poder, lo que está en juego es la cimentación del lugar de poder médico que se establece bajo esa triangulación: paciente-médico-alumno. El alumno es quien ratifica con su mirada y su posición a ambos. El subordinado ratifica esa jerarquización, la voz del maestro cobra resonancia y como resultado se establece la verdad.

Y es así como se convirtió la presentación de enfermos en un espectáculo teatral, en ese gran escenario en La Salpêtrière, donde se reproducían la histeria y sus ataques a partir del uso de la hipnosis, donde el público asistente también participaba en el despliegue de los ataques histéricos. Charcot funcionaba como una especie de mago y tomaba al público como testigo de sus técnicas, así como de la ausencia de trucos en la obtención de sus asombrosos resultados, y lo invitaba a participar de los efectos hipnóticos de sus pacientes.

El maestro solía ingresar a la sala muy serio seguido por sus médicos internos, y al sonido del chasquido de sus dedos daba inicio la sesión de hipnosis y contorsiones.

Jane Avril, en sus memorias, comenta la forma en que eran tratadas las histéricas. Actrices, estrellas del teatro Charcot, se acoplaban a sus deseos histriónicos al sonido de un gong. La gran Sarah Bernhardt estuvo allí para aprender de las histéricas que eran llevadas en giras a otros hospitales y anfiteatros. Blanche Wittman, a quien se la comparaba con Sarah, fue enviada a trabajar con otro médico al hospital Hôtel Dieu.

Los comentarios de Jules Claretie en los periódicos de París hacían ver que las histéricas eran las aristócratas de La Salpêtrière y Jane Avril, confirmaba que el hospital tenía su propia jerarquía social, donde las histéricas eran las reinas⁵¹².

Esta forma melodramática de enseñanza produjo que pronto los magos e hipnotizadores de los circos invocaran a Charcot en sus espectáculos.

El espectáculo teatral implicaba ese mostrar “científicamente” pero a partir de la adulteración de la verdad al tener que reproducir los ataques bajo hipnosis. Era el juego que jugaba la histérica, su burla, el autoengaño de Charcot y el engaño a todos los que participaban y le creían.

La pregunta es ¿qué se ocultaba detrás del espectáculo? ¿De pantalla de qué servía?

Didi-Huberman contesta: “La histeria fue, a lo largo de toda su historia, un dolor que se vio forzado a ser inventado como espectáculo y como imagen; que llegó a inventarse a sí misma (la coacción era su esencia) mientras decaía el talento de los considerados inventores de la Histeria: Una invención: *un acontecer* de los significantes⁵¹³”. Se incitaba, pero para producir un espectáculo que enmascarara la verdad.

4.3. Los “*bal des folles*”. La presentación de las locas a la sociedad

Año a año, en la Cuaresma, en la época de la celebración del carnaval, tuvo lugar en La Salpêtrière un gran baile al que eran invitadas las personas que tenían puestos relevantes en la sociedad: diplomáticos, escritores, artistas, personajes del gobierno y médicos. Pero lo curioso de este baile no solamente era que ocurriera en las instalaciones de un hospital de locas internas, sino que los invitados y el personal médico del nosocomio, tuvieran la oportunidad de alternar y bailar con estas mujeres a quienes además se les daba la oportunidad de disfrazarse, como se solía o se suele hacer en las fiestas de carnaval.

Esta membrana hospitalaria que se abría permitiendo entrar el exterior contribuiría a reforzar una de las características de la enseñanza de Charcot. No solamente se invitaba a la sociedad parisina e internacional a presenciar las presentaciones de enfermas en estado hipnótico y la reproducción de los ataques, sino que se les convidaba a

⁵¹² Jane Avril, *Mes memoires*, París, Phébus, 2005.

⁵¹³ Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, op. cit., p. 11.

presenciarlas en “estado normal”, como una forma más de demostrar que la histeria no era una enfermedad mental común pero tampoco un asunto del demonio, sino que era una dolencia complicada de explicar y de tratar y que el servicio de Charcot estaba completamente entregado a ello.

Lógicamente, lo que sucedía allí esa noche una vez al año sería pronto vox populi, de lo cual se iban a encargar los asistentes, pero también la prensa. Y así tenemos que los periódicos daban cuenta en sus reseñas de los detalles de la velada, de la vestimenta que usaban esas mujeres consideradas “furiosas” y de los entresijos de un ambiente de por sí inquietante.



34. Bal des folles de La Salpêtrière, 1903. Tarjeta postal.
Service des Archives de l'Assistance Publique- Hôpitaux de Paris.



35. Jules Michelet, *Le bal des folles à l'hôpital de la Salpêtrière*, 1888. Grabado. *L'univers Illustré*, año 31, número 1721, 17 de marzo de 1888, p 170.

En 1887, *Le Petite Parisien* publicó una nota en la que describe la disposición de los invitados y la organización de la estancia en la que se llevaba a cabo la gala.

De las dos partes de la sala, en la parte grande con las ventanas, están dispuestos los asientos de los invitados, todos en traje de calle. Al extremo, hay un buffet donde tres personas con un sombrerito de tul blanco y las enfermeras distribuyen a los danzantes las jarras de sirope y los bocadillos. En el medio, se pueden ver los bailarines de cuadrillas y de valeses, todos con disfraces formidables, todo un pueblo de arlequines, magos, españoles, princesas y campesinas lecheras. Todo el mundo goza. ¿Quién lo creería? No hay más que locas. El servicio de enfermedades nerviosas, las histéricas, los epilépticos (se refiere a los niños epilépticos que eran internados en La Salpêtrière) y los hipnóticos, también proporcionan su cuota a la fiesta.

Se pensaría que un baile organizado de esta manera es en sí una locura. Y bien, nada más apacible, más calmo y sereno que este baile de locas: uno se creería en una de las fiestas familiares de la burguesía como si lo organizara un grupo de vecinos y amigos.

Todas estas pobres alienadas parecen plenas de reconocimiento y afecto por quienes han tenido la idea de prepararles este baile anual. ¡Este baile lo esperan durante todo el año!

514

El reportero menciona el progreso de la ciencia y el trabajo que la filantropía lograba hacer, en oposición a la época en que esos cuerpos permanecían encadenados “en los grandes subterráneos con los pies roídos por las ratas o congelados por el frío del invierno”.

L'Univers Illustré en el año de 1888 presentó un artículo titulado *La folie costumée*⁵¹⁵ que intentó transmitir la importancia de este baile anual de las locas en el Hospital de La Salpêtrière y lo que representaba para las mujeres allí internadas: “Durante un mes las locas no sueñan más que con este noche que es para ellas un evento capital. Se les proporcionan los medios desplegando allí recursos de imaginación singular: esta tensión de espíritu es saludable para sus malestares, adormecen su mal, alejan las turbadoras visiones que las obsesionan....”. El periódico, en su afán de hacer llegar a su público hasta el interior de esta singular actividad, recurre a la elaborada reseña de un artista quien fuera invitado a ser parte del espectáculo en el manicomio. Esta nota periodística fue en primera instancia publicada por el periódico *Le Petite Parisien* y narra cómo en su visita, este hombre descubre estupefacto que el hospital es como una ciudad, con caminos, senderos, árboles y praderas, iglesia, pabellones, portones y rejas. Señala el visitante su impresión al caminar y escuchar a lo lejos los sonidos que proceden del salón donde se le espera: los aplausos llegan hasta él por entre los arbustos y atraviesan los pabellones que encierran dentro de sus rejas a las “dementes furiosas”: “En el momento en que llegamos comienza el desfile delante del personal administrativo y médico del hospital, al son de violines y flautas... Las locas de dos en dos, disfrazadas, la cara sonriente, pasan con paso rítmico y saludan. ¡Qué impresionante procesión! Hay allí entre las mujeres jóvenes, viejas espantosas travestidas que se ven horribles”.

Sin embargo, la mayoría, nos narra, parece disfrutar de la danza que más parece una fiesta de la burguesía, organizada y plena de buen gusto y coquetería. Las enfermeras sirven a los presentes por igual sirope y bocadillos, hasta que a las once finaliza el evento: “Llevan disfraces de caballeros de todos los tiempos y países, otros vestidos de locos (oh, ironía!), de españoles, de suizos, de payasos, de mosqueteros, dominan los

⁵¹⁴ *Le Petite Parisien*, año doce, número 3794, sábado 19 de marzo de 1887.

⁵¹⁵ “La folie costumée”, *L'univers Illustrée*, año 31, número 1721, 17 de marzo de 1888, pp. 170-171.

disfraces masculinos, un horrible y siniestro enano haciendo muecas con una extraordinaria movilidad de rasgos.. Hay una mujer disfrazada de maga que ofrece a quienes pasan decirle la buenaventura. Otra está vestida de soldado de infantería, tiene bigotes postizos, con cola de caballo e imita el lenguaje militar de comedia. Otra, muy pretenciosa, parece tener mucha precaución con los guijarros que lleva en su mano... pretendidos diamantes que se los ha enviado el emperador ruso. Algunas vigilantes también están travestidas de tal manera que no se distingue muy bien quiénes son las locas”. A las locas se las descubre por su mirada, dice el autor del artículo, por donde “los signos particulares de la demencia se escapan”.

No deja de llamar la atención el concepto que esgrime el autor del artículo sobre las histéricas, consideradas “pobres mujeres (que) serán presas de unas crisis terribles que les harán caer en cama y las hará parecidas a bestias furiosas” y el sentido reivindicativo que le atribuye a estas pocas horas de placer para unas mujeres consideradas niñas: “Esta noche allí, por una piedad suprema, en la tarea de hacer de sus desheredadas mujeres como las otras, de despertar su espíritu sacudido de quimeras, de darles el goce ingenuo –a ellas que se han convertido en niñas-, de un placer infantil”.



36. José Belon. *La Mi-Carême. Le Bal des folles à la Salpêtrière*, c. 1890. *Le Monde Illustré* del 22 de marzo de 1890, año 34, número 1721, p. 188.

Le Monde Illustré del 22 de marzo de 1890⁵¹⁶ publicó de nuevo el artículo periodístico anterior que habían hecho público tanto *Le Petite Parisien* como *L'Univers Illustré* en 1888, en ocasión de la celebración del ya famoso baile anual.

Un año después, *Le Constitutionnel* menciona también el baile “con su desfile de payasos, arlequines de todo tipo, locas, jinetes, las enfermas disfrazadas de manera encantadora, los sujetos habituales del profesor Charcot”, pero además el baile de los niños epilépticos. La nota pone atención a que “no hubo ningún incidente significativo”, “todo pasó de la manera más normal” y a la asistencia de grandes personalidades: “Se notó en el público la asistencia de MM. el marqués de Antas, Ministro de Portugal, el barón Ramón, Th Cahu, pintores Cormon, Cabanes, los doctores Paul, Blocq, Salles, Eiffel, el Dr. Voisin, Peyron, Director de Asistencia Pública, Le Bas, etc.⁵¹⁷”.

4.4. Las “salles de garde”: la evidencia de la mirada médica erotizada

Ese cuerpo histérico, capaz de una complicidad ilimitada entre médico y paciente, quedaría enmarcado en la *Iconografía* de Charcot. Los deseos, las miradas, el erotismo están estampados en esas fotografías sin hacerse palabra articulada en la teoría, como forma de contener lo que el mismo dispositivo vouyerista producía. Una manera de silenciar lo que las enfermas hablaban, gritaban o simplemente decían en las entrevistas que se hacían al ingreso en la Salpêtrière, y que pronto no eran ya tomadas en cuenta porque había que callar el trasfondo sexual que estaba allí en juego. Como lo plantea Foucault, el silenciarlo no hacía más que ponerlo en evidencia; todo el dispositivo del espectáculo era un “hacerlo evidente para no decirlo”.

Una de las cuestiones más llamativas y que, de hecho, al alumno Sigmund Freud le desconcertó, fue precisamente éste. La sexualidad estaba expuesta, presente en las historias de las histéricas y si le creemos a Jane Avril, en la misma relación médico-paciente. La bailarina decía que ocurría que los médicos internos entablaran relaciones sexuales con las pacientes y que en caso de embarazo éstas chicas “desaparecían” por un tiempo mientras daban a luz⁵¹⁸. Vale preguntarse si la historia de Augustine con el

⁵¹⁶ “Un bal á La Salpêtrière”, en *Le Monde Illustré*, año 34, número 1721, 22 de marzo de 1890, p. 179.

⁵¹⁷ *Le Constitutionnel*, número 26, 169, año 77, 8 de marzo 1891.

⁵¹⁸ Jane Avril, *Mes memoires*, op. cit.

doctor M., el médico casado del que ella se enamora y que la visita en su lecho por las noches ¿fue una historia real o se trató por completo de su invención histérica?.

Esa imagen diáfana e impoluta con que se presenta la medicina hacia el exterior y en la función médica dentro del hospital, contrasta vivamente con lo que acontecía en las salas de guardia de los internos. Recintos secretos y de acceso exclusivo, estas salas estaban destinadas al reposo y la restauración.

Los internos eran estudiantes de medicina aún no graduados y que suplían muchas necesidades al interior de la práctica hospitalaria para las clases proletarias, reforzaban la asistencia médica que era difícil dada la escasez de profesionales, al mismo tiempo que concluían allí su formación bajo la supervisión de galenos de experiencia en la nueva visión de la medicina clínica, que le arrebató el poder a las concepciones religiosas de las enfermedades. El internado fue uno más de los bastiones en la batalla entre el poder disciplinario contra el poder soberano.



37. Fresco en sala de guardia, *sin título*.
 ("Le Plaisir des Dieux", Association Francis Dumez Salles de Gardes des Internes des Hopitaux de Paris,
 <www.leplaisirdesdieux.fr>)

Dentro de los principios republicanos de inicios del siglo XIX en Francia estaba la formación de las élites laicas de los hospitales, y así fue como se creó la figura del internado.

Parte de la enseñanza era el lograr acomodarse al orden de los rangos en el hospital. Las llamadas salas de guardia se constituyeron como un islote libre de su influencia, donde se dieron prácticas rituales que servían de catarsis a la agresividad que el sometimiento generaba, pero finalmente, al ser solamente un desahogo, contribuía a sostener los lugares que el modelo de poder exigía. Señala Bastien Teilliez en su artículo *Les pratiques carnavalesques des internes en médecine en France: à la frontière de l'art et la vie*⁵¹⁹, que la “salle de garde” era el “sanctum sanctorum” de la vida de los internos que, debiendo estar disponibles también en horas de la noche, pasaban sus días dentro de las paredes del hospital alejados de la vida corriente del ciudadano.

El día a día de los internos culminaba allí donde se entretejían esos rituales en medio de la comida, el estar con los compañeros y en tiempos de Charcot, el reposo nocturno. Según Teilliez, estas actividades eran un alto a la vida hospitalaria “tan desoladora”: “Esta sala de guardia, se la apropiaban, la hacían a su imagen, la organizaban, la configuraban para hacer un espacio otro: con un aire de juego, un bosque de símbolos, dispuesta para acoger las extravagancias ritualizadas de su comunidad juvenil⁵²⁰”.

El interior de la sala estaba lleno de símbolos, como las mesas dispuestas en T o en U cubiertas de sábanas de hospital esterilizadas pero manchadas con restos propios de la práctica hospitalaria. En los costados se sentaban los llamados “fósiles”, esto es, los internos con antigüedad, dejando claro y establecido el sistema de jerarquías.

Los ceremoniales parecieran estar en función de dar un sentido de pertenencia y constituir una sociedad gregaria, una sociedad iniciática, esa sociedad médica que protegerá sus intereses y se diferenciará con respecto a los otros miembros del hospital. Tenían el “bautismo” y “entierro”, los que estaban en relación con la aceptación en la comunidad y luego, el paso a la categoría de maestro, y hasta coronaban un rey bufón que debía mostrar su trasero a los presentes en el día de su entronización.

⁵¹⁹ Bastien Teilliez, “Les pratiques carnavalesques des internes en médecine en France : à la frontière de l'art et la vie”. *Acta Iassyensi Comparationis*, Número 10, 2012.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 187.



38. La rueda de la fortuna de La Salpêtrière. Fotografía.
 (“Le Plaisir des Dieux”, Association Francis Dumez Salles de Gardes des Internes des Hopitaux de Paris,
www.leplaisirdesdieux.fr)

El “bal de l’Internat” era el gran baile de celebración que reunía las características del “music hall” donde cantaban una serie de canciones satíricas u obscenas con presentaciones de espectáculos de variedades de cabaret o *caf’ con’*.

Quien organizaba y ponía orden era el ecónomo, una figura electa por el mismo grupo que debía imponer castigos y sentencias a quienes no se atenían a los reglamentos internos. El ecónomo tenía a su cargo el manejo de las cuotas para las fiestas, la ambientación de la sala de guardia y la rueda de la fortuna, que siempre estuvo presente y en la que se escribían y dibujaban las penas a sufrir frente a un incumplimiento de las normas de conducta. Los decálogos prohibían el uso de palabras técnicas en el recinto, de lenguaje médico o del latín. Por el contrario, las expresiones debían buscar el doble sentido y la vulgaridad, los juegos de lenguaje o el argot popular y las malas palabras.

La falta generaba castigos en forma de impuestos, obligación de traer cigarrillos o alcohol para todos o en casos mayores, señala Telliez, se tenía que danzar o cantar, mostrar partes del cuerpo, simular un orgasmo o escenificar un coito de manera acrobática.

El arte tuvo aquí también su participación y por tanto pareciera que éste estaba incluido en todos los pasos de la permuta de regímenes. Las paredes de las salas estaban pintadas con murales realizados por estudiantes de Bellas Artes que eran contratados para tal efecto, aunque también se les integraba a la comida mientras estuvieran trabajando, por lo que tenían la categoría de “parásitos”. Era el ecónomo el que los contrataba y pagaba. Algunos internos también ejecutaron frescos en el siglo XIX, como Paul Richer en 1877⁵²¹.

Los diseños eran propuestos por los mismos internos, quienes aparecen en las paredes con sus caras reales y se puede identificar en ellos también a jefes y directores a los que se incluye con burla y saña. Todos los rostros en los murales eran reales ya que se trataba efectivamente de miembros del personal del hospital y en algunos casos hasta se metía dentro del cuadro a escritores que visitaban las presentaciones de enfermos de Charcot en La Salpêtrière, como Verlaine, o De Maupassant⁵²².

Señala Teillez⁵²³ que podían tomar referencias históricas del mundo de las Bellas Artes como los frescos de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina o la Santa Cena. También proliferan las frases vulgares caligrafiadas.

Los murales escenificaron escenas grotescas de sexo a manera caricaturesca, donde sobresalían los penes erectos dando la impresión de un verdadero culto al falo con juegos de sumisión y dominación y la condición de las mujeres como objetos sexuales que mostraban sus pechos desnudos y erectos en condición también fálica.

⁵²¹ Christian Hottin, “Fresques des salles de garde. Artistes et médecins, médecins artistes”, *In Situ*, número 17, 2011, p. 18. Hottin cita a Jacques Le Pestre, *Fresques des salles de garde*, Paris, Ramsay.

⁵²² *Ibid.*, p. 16.

⁵²³ Bastien Telliez, “Les pratiques carnavalesques des internes en médecine en France : à la frontière de l’art et la vie”, *op. cit.*, p.189.



39. Anónimo, *sin título*. Fresco.

Hospital Pitié.

(“Le Plaisir des Dieux”, *Association Francis Dumez Salles de Gardes des Internes des Hopitaux de Paris*,
<www.leplaisirdesdieux.fr>)



40. Anónimo, *sin título*. Fresco.
 Hospital Pitié.
 ("Le Plaisir des Dieux", Association Francis Dumez Salles de Gardes des Internes des Hopitaux de Paris,
www.leplaisirdesdieux.fr)



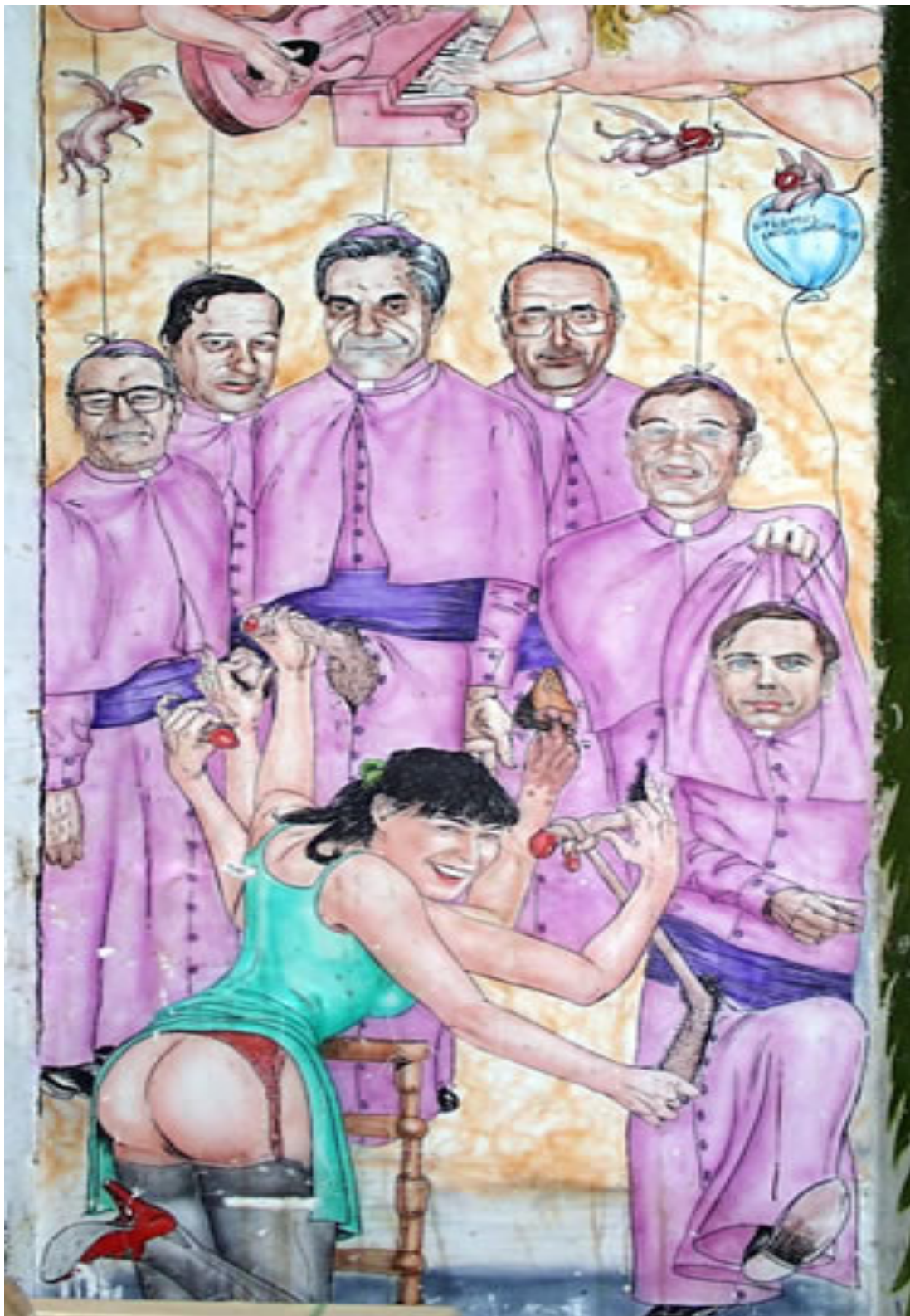
41. Anónimo, *sin título*. Fresco.
Hospital Pitié.
("Le Plaisir des Dieux", *Association Francis Dumez Salles de Gardes des Internes des Hopitaux de Paris*,
<www.leplaisirdesdieux.fr>)



42. Anónimo, *sin título*. Fresco.

Institut Gustave Roussy, París.

Fresco moderno aludiendo al cuadro de Gustave Courbet “El origen del mundo”,
 (“Le Plaisir des Dieux”, Association Francis Dumez Salles de Gardes des Internes des Hopitaux de Paris,
 <www.leplaisirdesdieux.fr>)



43. Anónimo, *sin título*. Fresco.

La Salpêtrière.

El tema anti-seglar aún prevalece en este mural irónico.

(“Le Plaisir des Dieux”, *Association Francis Dumez Salles de Gardes des Internes des Hopitaux de Paris*,
<www.leplaisirdesdieux.fr>)

Las cantatas eran muy importantes. Existía un cancionero que reunía la letra y música compuesta por ellos mismos y cada hospital tenía su libro con sus canciones características y hasta un himno, incluidos el de Bicêtre y el de Salpêtrière⁵²⁴, las que estaban cargadas de elementos sexuales y lenguaje procaz⁵²⁵.

Las canciones de la sala de guardia vienen de la tradición de las canciones de pueblo pero su temática es sexual y escatológica y se cantaba en grupo con mucho entusiasmo y alegría, sonando los cubiertos o los platos con ritmos determinados que se llamaban “Battue” y que tenían nombres sugestivos como el real, el central, el versallesco, el vaginal, el anal, etc.

Sus letras son en extremo vulgares y en los últimos tiempos han sido recolectadas como parte del patrimonio médico por las asociaciones de profesionales de salud.

Los siguientes son ejemplos donde se puede ver el doble sentido desde el título. La música y letra es original y hasta se acompaña de algún dibujo. La mención a los “hermanos Siameses” en la primera, da cuenta de la importancia que tenía la degeneración física en la época. Los “hermanos Siameses” eran uno de los “fenómenos” mostrados en los shows callejeros.

L'invalidé a la pin' de bois⁵²⁶

Refrain

Il faut le voir pour le croire,
Venez donc y voir, (bis)
Il vous épat'ra, bourgeois,
L'invalidé à la pin' de bois.

Je viens d'voir, c'est un vrai prodige,
Enfoncés les frères Siamois,

⁵²⁴ Marcel Prangey, *Chansons de salles de garde*, Amsterdam, Ediciones Du Scorpion, 1936.

⁵²⁵ Hay otra edición profusamente ilustrada con dibujos de la época de fuerte contenido sexual: Dubout, *Chansons De Salles De Garde*, ed. Michele Trinckuel, Francia, 1971.

⁵²⁶ El doble sentido es intraducible. Requiere del conocimiento del idioma como lengua materna o de compartir la cultura, pero medio traduzco este trozo solamente para hacer notar de qué se trata.

“Tienes que verlo para creerlo,

Venga a ver, (bis)

Te abrumará, , burgués

El inválido con la pata de palo (hace referencia al pene y a la pierna de madera simultáneamente)

Vengo de verlo, es un prodigio

Se lo metió hasta dentro a los hermanos siameses

Acabo de verlo, da vértigo

El inválido con la pata de palo

Un hombre en que el leño se desenrosca

Y que se mofa de los piojos púbicos

De la sífilis, de la miada caliente

Es quien enmierda las pústulas!”

Je viens d'voir, j'en ai le vertige,
 L'invalidé à la pin' de bois.
 Un homm' dont la pin' se dévisse,
 Et qui se fout des morpions,
 De la vérol', de la chaud'pisse,
 Ce qui l'emmerd' c'est les bubons !

Faut vous dir' que cet homme étrange,
 Est muni de plusieurs étuis
 Contenant des pin 's de rechange,
 En bois de différents pays.
 De sa campagne d'Italie,
 Ce brave et vaillant guerrier
 A rapporté la plus jolie,
 La pine en bois de laurier.

Quand il a celle en bois de chêne
 De dix coups, il port' le fardeau,
 Quand il a celle en bois d'ébène
 Il baise comme un mauricaud,
 Il encule comme un Kabyle
 Quand il a celle en palmier,
 Et il bais' comme un imbécile
 Quand il a celle en olivier.

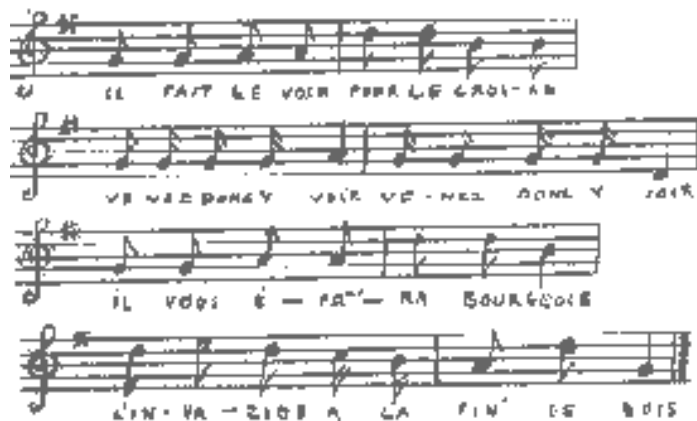
Quand il a celle en bois de charme,
 Aucun' femme peut lui résister,
 On le voit bander comme un carme
 Quand il a celle en poivrier,
 Mais voilà son plus grand vice,

Dès qu'il voit une femm' tousser
 Il met sa pine en bois d'réglisse

L'Invalide à la Pin de Bois.



Refrain



44. "L'invalide à la pin de bois", copia en papel.
 (Marcel Prangey, *Chansons de salles de garde*, Amsterdam, Editions Du Scorpion, 1936)

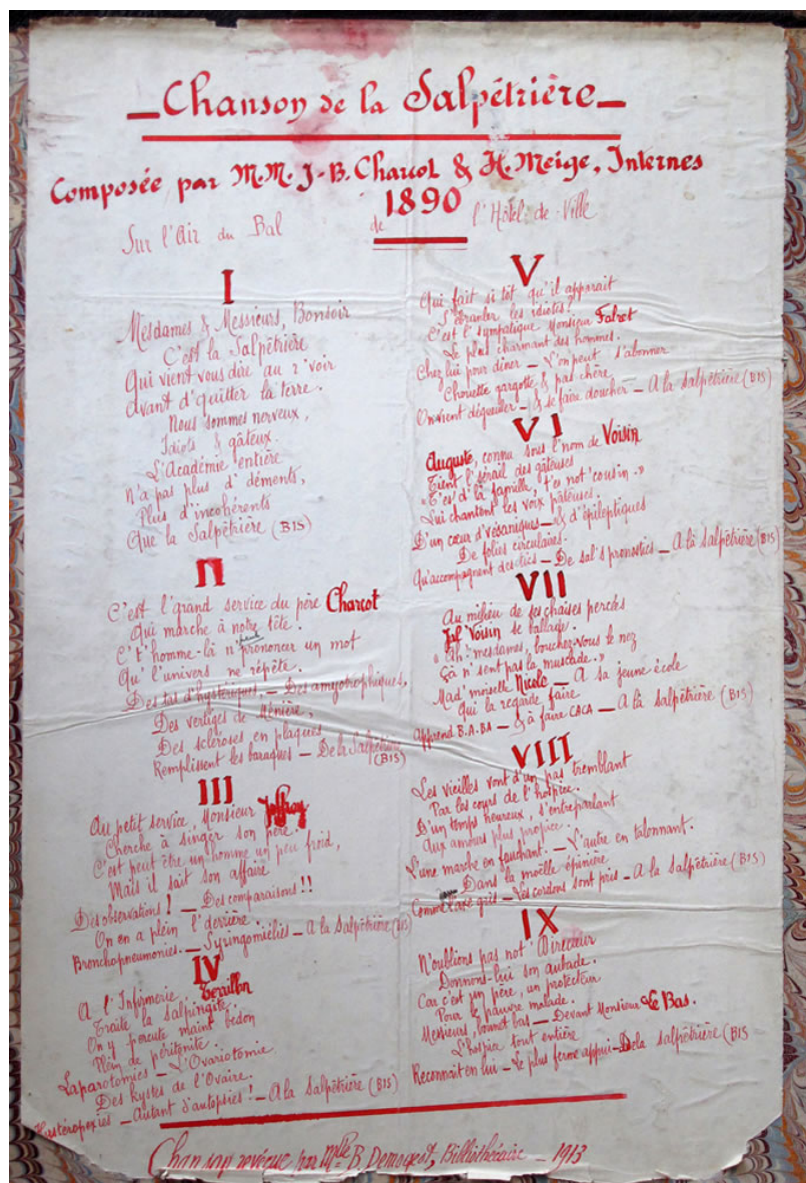
Que vite, il va lui faire sucer.

Avec son étui fidèle,
Il peut toujours se contenter,
Veut-il enfoncer un' pucelle
Il met sa pine en oranger,
Et parfois s'il est malade,
Il peut lui-même se soigner,
Car il piss' de la limonade,
Avec sa pine en citronnier.

***Belle qui tient mon vit*⁵²⁷**

Captif entre tes doigts
Qui m'a le gland ravi
De ta bouche et ton chat
Viens tôt me l'engloutir
Et me fera jouir
Je te prends je te baise,
Ton cul est une braise
Et quand je le tisonne
J'entends ton col qui sonne
Viens me faire dégorger,
Ne sais-je quand reviendrai.

⁵²⁷ “Hermosa que sostiene mi polla
Cautiva entre tus dedos
Lo que deleita a mi glande
De tu boca y tu “gato” (se refiere al genital femenino)
Ven pronto a comerme
Y hacer que me corra”



45. Jean-Baptiste Charcot y Henry Meige. *Chanson de La Salpêtrière* (*El Himno de La Salpêtrière*), c. 1885, reproducción de 1913. Manuscrito en papel con tinta roja.
 ("Cancionero de La Salpêtrière". Manuscrito. París, Bibliothèque Charcot, Universitat Pierre et Marie Curie Sorbonne, 1913, p. 59)

El arte vulgarizado estaba totalmente integrado y representado en la sala de guardia con sus pinturas, esculturas, música, cantos, danzas, mímicas, una cierta forma de poesía, la exhibición de los cuerpos, performances, ofrendas anales o pechos femeninos desnudos. La extremada erotización que se mostraba allí sugiere la presencia de esa división subjetiva o doble moral que se verá reproducida en la sociedad decimonónica en general.

La *Iconografía de la histeria* va a tender a desvelar esa mirada sexualizada de los médicos sobre sus pacientes jóvenes y bellas como se verá más adelante, por más que se intentara mediatizarla con la cámara fotográfica utilizada como instrumento que permitiría la “objetividad”. Por otra parte, la acusación de “hipersexualización” de la histérica sorprende al encontrarnos frente a los restos de los frescos de estas salas de guardia que tienden hoy en día a ser desaparecidas tras gruesas capas de pintura.

Las salas de guardia son de una larga tradición que tiende a desaparecer. Surgieron en la Edad Media pero es hasta el siglo XIX que el contenido de los murales es tan abiertamente sexual-fálico, lo que nos habla de ese carácter que toma la sexualidad en este siglo de la que tanto habla Foucault.

En realidad, el inicio de su cierre es bastante reciente. Durante el siglo XX y lo que va del XXI la tradición de pintar al personal en medio de falos erectos y mujeres con los pechos descubiertos no desapareció, a pesar de que ya a finales del siglo XIX Francia graduara mujeres médicas a las que se terminó aceptando como internas en los hospitales en 1885⁵²⁸. Por lo visto, las mujeres aceptaron los rituales, incluyendo el de entrada a las salas de guardia que para ellas era mostrar a sus colegas sus pechos desnudos.

Cuando la fotografía evolucionó, ésta prestó sus servicios a la identificación inequívoca de los rasgos de esas personas en las paredes de las salas, ya que los muralistas se basaron en rostros fotografiados.

No es casual que lo que ocurría en las salas de guardia se conozca hasta hace pocos años. La contradicción entre el ideal de la clínica de la evidencia que establece muy bien los lugares donde el síntoma se presenta (en el paciente), dejaba a los médicos

⁵²⁸ La aceptación de mujeres en el internado se realizó bajo protesta general del cuerpo médico y del Consejo de Supervisión quienes alegaban que la práctica médica por parte de mujeres eran “antinatural”. Se encuentra una colección de documentos, cartas y recortes de periódico en la página web de la “Association de salles de garde des internes des hopitaux” de París que puede ser consultada: “Le Plaisir des Dieux”, *Association Francis Dumez Salles de Gardes des Internes des Hopitaux de Paris*, <www.leplaisirdesdieux.fr>

librados a su propia subjetividad sin una red que permitiera la elaboración simbólica de todo lo que enfrentaban día a día. De tal manera que se puede interpretar que las ocurrencias de la sala de guardia permitían una catarsis, aunque no un proceso reflexivo del impacto psíquico de esa práctica tan cercana a eros y tánatos. El resultado era pues, una repetición de algo que se constituyó en síntoma y que requirió de una ritualidad como intento de simbolización siempre fallida. La erección del Falo, casi como un ritual religioso, habla de la rigidez de las relaciones de poder jerárquicas, las cuales eran inquebrantables. La dinámica de penetración-ser penetrado, revela el fantasma de la sumisión en su doble vertiente, someter (a pacientes, a enfermeras) y ser sometido (por los directores, maestros, jefes médicos) y la agresividad que conlleva. Los chistes en contra de los superiores así lo subrayan.

A pesar de que William Whewell acuñara la palabra “científico” en 1834 como sinónimo de apego a los criterios de objetividad y rechazo de toda emocionalidad que empañase la investigación, es un hecho que los resultados de tal empresa resultaron en vano. Es evidente que el erotismo, la agresividad, los temores, la angustia invadían a los médicos, y que por ello aislaban estos “componentes” pulsionales en las salas de guardia pero además, lo hacían de una manera por completo teatral.

CAPITULO II

LA ICONOGRAPHIE PHOTOGRAPHIQUE DE LA SALPÊTRIÈRE

1. La fotografía y la producción de efectos de verdad

1.1. El paradigma ocularcéntrico de Occidente y el fantasma de realidad

Hanna Arendt planteaba que una de las características de Occidente en su relación al conocimiento y a la verdad es su atravesamiento por lo que llamó la “epistemología ocular”, esto es, que la producción de los efectos de verdad están centrados en un modelo de la visión y la transparencia del objeto⁵²⁹. La Modernidad privilegió más aún a la visión con un sesgo un tanto diferente a épocas anteriores, en las cuales el imperio de los sentidos estuvo presente sin que la mirada tuviera ese acento tan poderoso, hasta el punto de que hasta se pueda hablar de un paradigma ocularcéntrico en ella. Lo que para el cristianismo se trasluce en la posibilidad ulterior del creyente, el ver a Dios, para el pensamiento científico lo constituye la evidencia actual.

La fotografía vino a ser entonces una herramienta privilegiada de una tecnología de la mirada que cobró una importancia crucial y que fue asumida con facilidad en el discurso científico. La posibilidad de reproducir la imagen visual fue celebrada en la cultura francesa no solamente en las artes y el espectáculo, sino en las ciencias naturales y en las médicas, lo que tuvo sus consecuencias. La metafísica de la presencia se jugó también en la superficie de los cuerpos, de lo que se “da a ver” y lo que se lee a partir de estereotipos de lo que se “da a ver”, se constituyó en la base probatoria del establecimiento de las jerarquías y de la disposición binaria de los géneros sexuales. Y como plantea Suren Lalvani, tuvo como consecuencia el debilitamiento de “la posibilidad de construir cuerpos diferentes, locales y múltiples en el contexto de una rica exploración polisémica de experiencias y deseos⁵³⁰”.

⁵²⁹ Hanna Arendt, *The Life of the Mind*, Nueva York, Harbourt Brace Jovanovich, 1978, pp. 110-111. Citado por Suren Lalvani, *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*. Albany, State University of New York Press, 1996, p. 1.

⁵³⁰ Suren Lalvani, *op. cit.*, p. 23.

En la clínica, la mirada médica atraviesa desde el siglo XVIII el cuerpo material a partir del trabajo con la manifestación sintomática. Si la medicina anterior estaba centrada más en la enfermedad y en la clasificación para dar cuenta de un universal, en la medicina decimonónica el ojo va a ser el que desnude lo que sucede en el cuerpo particular. La verdad está en el ojo clínico que tiene la capacidad de desentrañarla, una mirada que entrará a normalizar al establecer el caso, que es una individualidad descriptible que privilegia y trabaja sobre la evidencia.

La anatomía patológica introdujo una nueva directriz con respecto a las relaciones entre lo visible y lo invisible. La geografía de los cuerpos se constituyó en su superficie y la muerte se multiplicó en la lista de órganos y tejidos, insertándose en el cuerpo vivo.

El método-anatomo clínico con su lectura de casos, incorporó en su estructura la morbilidad de las variaciones individuales creándose el propio sujeto como objeto de investigación, como objeto de la ciencia y como pura existencia de discurso. Esta condición de reducción del objeto permitió su control y vigilancia.

Ya Foucault hablaba de la custodia que establece el régimen disciplinario sobre los ciudadanos, sobre su cuerpo y los espacios que habita y el desplazamiento y segregación que opera: “Estos regímenes de visibilidad implicaron una transformación en los arreglos de objetos, espacios y cuerpos, que en efecto determinaron lo que pudo ser visto y lo que fue hecho visible⁵³¹”.

Esta vigilancia de los cuerpos y el arreglo de los objetos se expandió en el siglo XIX a la industria del espectáculo que fue también una administración del goce de los trabajadores y un despliegue tecnológico que asentó los significantes del mismo régimen disciplinario. En el capítulo III, veremos cómo el *café concert*, que democratizó la diversión que antes pertenecía solamente a la aristocracia, fue un semillero de relaciones entre la ciencia, el poder colonial y el establecimiento de jerarquías y relaciones de dominación.

La fotografía y toda la tecnología de producción y reproducción de imágenes, generó y cayó sobre el fantasma científico de una realidad aprehensible en la que el Estado invirtió política y económicamente. Desde los experimentos de los griegos hasta el fotograbado inventado por Joseph Nicéphore Niépce y el daguerrotipo de Louis Daguerre⁵³², la fantasía de captura de la realidad se fue alimentando hasta que la fotografía sirvió para ejercer un control policial y resultó ser una forma de escritura

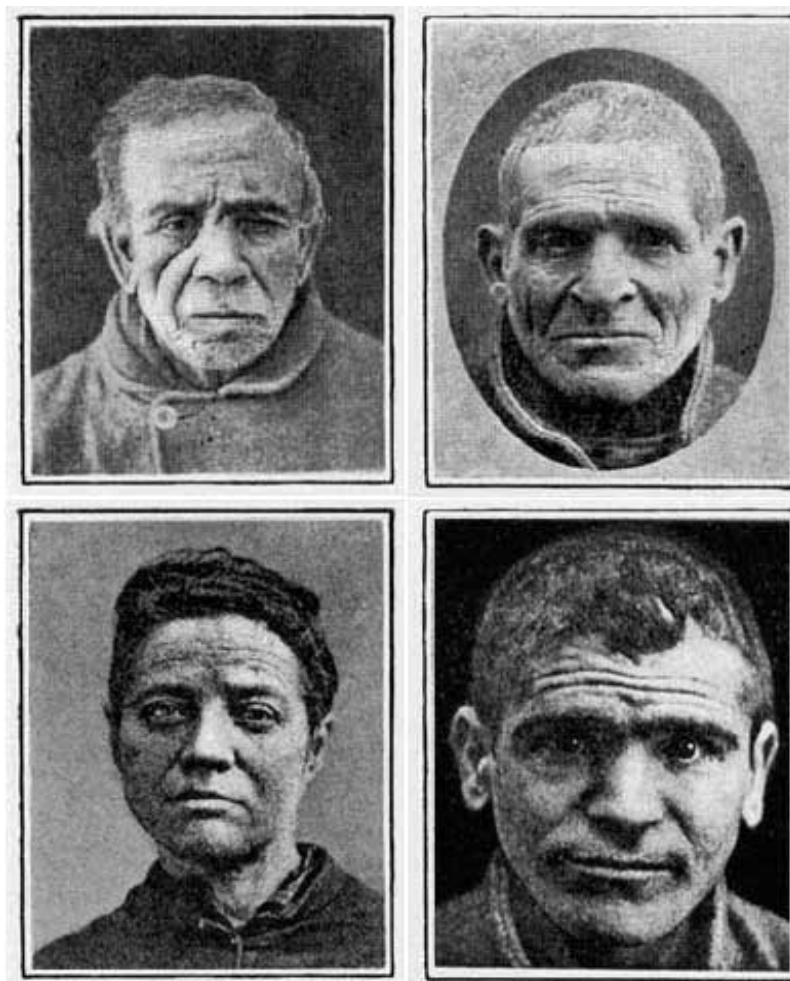
⁵³¹ *Ibid.*, p. 169.

⁵³² De 1939.

contundente, más, se podría decir, que la escritura misma. Sirvió para el operativo de exclusión social al fichar con los carnets de identidad a prostitutas, delincuentes y finalmente a toda la población, y fue un instrumento utilizado en la red de control que se estableció en los países occidentales capitalistas entre los servicios médicos, carcelarios y policíacos.

La introducción de la fotografía en el ámbito criminológico fue crucial, ya que hizo entrar al cuerpo como superficie en un campo que inauguraba lo nuevo visible, despojándolo de límites, entrando supuestamente a lo interior para controlarlo desde dentro, normativizándolo e insertándolo en el campo de la escritura y el archivo.

La edición francesa del Atlas *L'Homme criminel* de Cesare Lombroso, reforzó esa retórica decimonónica de la evidencia del síntoma que legitima a la ciencia.



46. Cesare Lombroso, *Tipos criminales. Atlas*, 1876. Fotografía impresa.
(Cesare Lombroso, *Criminal Man*, Durham, Duke University Press, 2006)

El cuerpo se volvió cuerpo hecho de signos que podían ser interpretados, cuantificados, analizados y recortados de su totalidad y empezó a hablar de la individualidad, la particularidad. Este recorte de la individualidad y además de la superficie corporal dentro de esa individualidad (la cámara toma solamente partes del sujeto), permite aprehender al sujeto seccionándolo, tomándolo por partes, haciendo posible la vigilancia.

En esta época, la fotografía era utilizada para investigación antropológica, criminal y de las prostitutas. Tiphaine Besnard señala el estudio antropométrico de la rusa Pauline Tarnowski y su presentación de “estigmas de degeneración” de las prostitutas censadas⁵³³.

La fotografía no solamente alimentó el fantasma de captura de la realidad sino que vino a insertarse directamente en el mito capitalista del progreso pero más aún, de la fantasía de transparencia. El ejemplo más claro del interés por abarcar y desvelar lo que aparecía como ajeno ante la mirada fue la invención del microscopio y de los rayos X en la medicina. Contribuyó también a cimentar la idea de que la interioridad se exterioriza y se puede captar en el instante; el aspecto exterior de las personas, sus expresiones y postura eran el hilo que conducía a la vida interior que podía ser verificada. La realidad y la imagen se hicieron una, consustanciales, y la técnica permitió el acceso a una realidad que al ojo humano por sí solo le estaba negada, además de que apartaba la dimensión subjetiva del examen antropológico y del clínico médico. La ventaja de sus trazos precisos y de registro instantáneo hasta el punto de capturar las secuencias del movimiento, le abrieron el campo de la ciencia hasta el día de hoy.

Si bien del lado de las vanguardias artísticas la fotografía se apartó del fantasma de la reproducción de la realidad, en la medicina se consolidó la fantasía de la aprehensión de una realidad que es más bien discursiva. Y en este punto, el arte moderno realizó un corte con la ciencia.

Así, la cámara fue usada para conformar las formas humanas, para cuantificarlas, cartografiarlas y establecer las variantes fenotípicas y culturales, por lo que fue un instrumento muy útil en el establecimiento del discurso jerárquico y colonialista ya que constituyó un verdadero archivo colonial. Puesto que la cámara no miente, puesto que

⁵³³ Tiphaine Besnard, *Les prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical. 1850-1914. Une folle débauche. op. cit.*, pp. 47-48.

apunta a la evidencia, supera las deficiencias del lenguaje, sus límites. La fotografía immortalizaba los descubrimientos, permitía la transmisión y la difusión por el mundo superando la barrera idiomática y la fragilidad de la memoria. Memoria y archivo, memoria de lo que quiere ser recordado y que será recordado y reactualizado: las jerarquías, la organización heterosexual patriarcal, las diferencias raciales, la degeneración, las épocas de gloria de los imperios.

1.2. Fotografía y medicina

La introducción de la aplicación de la fotografía a la medicina ocurrió poco después de que se diera a conocer el invento de Niepce y Daguerre por parte del hematólogo Alfred Donné. En 1856 en Francia, se empezaron a imprimir las fotografías en el negocio de Blanquard-Evrard, año en que John W. Draper publicó su libro *Human Physiology*, mientras los objetos microscópicos fueron los primeros en ser fotografiados por los médicos.

El primer *Atlas* de fotografía médica salió a la luz gracias a Jean-Baptiste Baillière. No hubo reticencia alguna para introducir esta técnica en las investigaciones, la clínica y el quehacer diario de los hospitales, más bien se aplicó en todos los campos médicos. El avance en todos los procedimientos desde la fotolitografía, el fotograbado, el linotipo o el monotipo era seguido con avidez, sus usos en la antropología y en la medicina trascendieron hasta las enfermedades degenerativas y las “razas” degeneradas, permitiendo aislar y realizar esos cuerpos e introducirlos en el discurso como categorías subalternas.

En el caso de la enfermedad mental, la fotografía fue ampliamente utilizada para registrar las pasiones humanas, para elaborar sus signos externos que corresponderían puntualmente a los trastornos internos. Estos signos externos se convirtieron en estereotipos hasta tal punto, que se reiteran en los atlas publicados por diferentes médicos. Cesare Lombroso, Jean-Martin Charcot, Desiré-Magloire Bourneville, Charles Robert Richet y demás científicos de la época publicaron sus álbumes, verdaderas colecciones de desechos humanos.

Como recurso de vigilancia, el registro fotográfico permitió comparar el “estado” del paciente durante el internamiento y en los reingresos, ya que con la fotografía se podían estudiar diferencias significativas haciendo innecesaria la presencia física del paciente.

Sander L. Gilman menciona a Hugh Welch Diamond como el primer fotógrafo de insanos, quien además propuso a la fotografía como método terapéutico. Entusiasmado con el invento del “calotype process” de H. Fox Talbot, que representaba un avance con respecto al daguerrotipo, no solamente dedicó varios escritos en su defensa, sino que realizó estudios de casos basándose en fotografías de pacientes del asilo de lunáticos Surrey County⁵³⁴. Su dedicación le fue ampliamente reconocida, y sus teorías sobre las funciones de la fotografía fueron presentadas ante la Royal Society. No solamente la fotografía era importante para el registro de los rasgos fisionómicos de la insania como prueba empírica, sino para el archivo de su identidad, lo que facilitaría la labor de readmisión y tratamiento. Además, presentándosela al mismo paciente, podría ayudar a su proceso de recuperación.



47. Hugh Welch Diamond, *sin título*, c. 1850-1858. Impresión en papel albuminada con sales de plata, de negativo de vidrio, 19.1 × 14 cm (7.5 × 5.5 in) Surrey County Lunatic Asylum, Inglaterra.

⁵³⁴ Sander L. Gilman, Hugh W. Diamond y J. Conolly, *Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*. Vermont, Echo Point Books & Media, 2014, p. 6. Estas fotografías están archivadas en la Royal Society de Londres, la Norfolk Record Office de Norwich y la Royal Photographic Society de Londres.



48. Hugh Welch Diamond, *sin título*, c. 1850-1858.
Impresión en papel albuminada con sales de plata,
de negativo de vidrio, 19.1 × 14 cm (7.5 × 5.5 in)
Surrey County Lunatic Asylum, Inglaterra.

El primer libro que incluyó fotografías de enfermos psiquiátricos fue el de Dietrich Georg von Kieser, *Elemente der Psychiatrik. Grundlage klinischer Vorträge. Mit 11 Steindrucktafeln* de 1855, quien decía en su introducción: “Los retratos fotográficos son complementarios a la fisionomía viva, mostrando lo que los estudios de caso revelan en palabras⁵³⁵”. La fotografía, entonces, ratifica los hallazgos y les aporta veracidad por su condición de objetividad. Resulta interesante observar que no hay en el criterio de Von Kieser un cuestionamiento a la posibilidad de que el fotógrafo y el científico vean lo que quieren ver.

Por otra parte, la relación de la medicina con el arte vio la luz muy pronto. Guillaume Duchenne de Boulogne en 1862 publicó un álbum de fotografías patológicas con el editor Jean-Baptiste Baillière, complementario a su libro *L'électrisation localisée*, titulado *Le Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de*

⁵³⁵ Suren Lalvani, *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*, op. cit., p. 129.

*l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*⁵³⁶ en el que también publicó sus refinados dibujos. Constaba de setenta y cuatro retratos sobre papel albuminado así como fotografías de esculturas, y estaba dirigido tanto a científicos como artistas. En esa obra, el autor plantea que su propósito es el estudio estético de la expresión facial y de los estudios electrofisiológicos y su aplicación a la anatomía y la fisiología, la pintura y la escultura. Estas fotografías fueron exhibidas y luego depositadas en la Escuela Normal Superior de Bellas Artes. Creador del electrodiagnóstico y la electroterapia, Duchenne de Boulogne trabajó con Charcot con el microscopio, quien aprendió de él la electroestimulación de los músculos para producir expresiones faciales.



49. Guillaume Duchenne de Boulogne, *sin título*, 1862. Figura 73.
(*Mécanisme de la Physionomie Humaine ou Analyse Electro-physiologique de l'Expression des Passions applicable à la Pratique des Arts Plastiques*.
París, Renouard)

⁵³⁶ Guillaume Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la Physionomie Humaine ou Analyse Electro-physiologique de l'Expression des Passions applicable à la Pratique des Arts Plastiques*, París, Renouard, 1862.

El uso de la fotografía en las ciencias médicas, sociales y la criminología, privilegiaron el retrato. En este sentido cabe apuntar al sesgo teatral que acompañó su técnica en la puesta de escenarios, la manipulación de la luz, el uso de iluminación artificial y la estructura misma de los shows, con la introducción con frecuencia de decorados, objetos precisos, la manipulación de los cuerpos para lograr la gestualidad deseada, el acento en la expresión corporal y facial. Se buscaba verdaderamente la representación de un papel⁵³⁷.

1.3. Las fotografías de familia, de los insanos y de los colonizados. La ficción del Otro

La fotografía se convirtió en un instrumento performático que partía de los retratos de los señorones aristócratas y de la familia burguesa que representaban la imagen de la normalidad, frente a la cual se medía la de los insanos y criminales.

Tal como plantea Lalvani⁵³⁸, en la fotografía del siglo XIX veremos el culto a la vida doméstica. Los retratos de familia con una conformación nuclear prototípica, va a ser idealizada utilizando los recursos de modelaje como la postura altiva y el ordenamiento jerarquizado, donde ambos progenitores aparecerán sentados en señal de superioridad y privilegio. Los hijos los rodean y los pequeños aparecerán en brazos de la madre o a sus pies. La separación entre lo público y lo privado propio de la cultura burguesa se retrata en los escenarios utilizados, mientras que el individualismo burgués va a ser glorificado. Los sujetos aparecen además en clara división heterosexual, con los ropajes y gestos propios de cada sexo, y el halo que desprenden todos los miembros de la familia es de conformidad y amor incondicional. El retrato en sí cumple la función de mortaja paralizando ese presente que quedará fijado en la vida de esas personas. La crianza grupal o la tribu ha quedado en el pasado remoto o pertenece a otras culturas; la familia nuclear se autoabastece económica y emocionalmente, no requiere para nada de los demás porque los roles están absolutamente prefijados y garantizan supuestamente su buen funcionamiento. El malestar es precisamente lo que la fotografía exilia de la familia: el ideal se ha constituido.

⁵³⁷ Carmen N. Cabrejas Almena, "Ficción y fotografía en el siglo XIX. Tres usos de la ficción en la fotografía decimonónica", *IV Congreso Internacional de ficción y fotografía en el siglo XIX*, Photomuseum, Zarautz, 2009. p. 5.

⁵³⁸ Soren Lalvani, *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*, op. cit., p. 60.

En esa imagen recortada que la cámara nos ofrece, insanos y dominados colonizados serán tomados de frente y como plantea Lalvani, con una extraordinaria rigidez que deja entrever que han sido colocados de esa manera por un tercero. El juego de asimetrías que presenta el retrato de la familia aristocrática se tornará aquí en mirada frontal, sumisa frente a la cámara y dispuesta al escrutinio morboso del mundo occidental.

Precisamente en este tema, tal como sostiene Carmen Cabrejas Almena, la fotografía ha jugado un papel crucial en lo que ha sido la construcción del concepto del Otro: “Al igual que ocurría con la representación de hechos históricos, la fotografía suponía a priori un extraordinario medio para el conocimiento de realidades ajenas al potencial consumidor de imágenes del siglo XIX (el burgués occidental): acercaba los parajes y modos de vida de tierras lejanas, documentaba las penosas situaciones de los más desfavorecidos, clasificaba las razas y pueblos más desconocidos, analizaba las patologías de los enfermos, y daba a conocer los rostros de los criminales que suponían una amenaza para el bienestar de la sociedad⁵³⁹”.

Contrario al concepto de realismo que suponía que tras del lente de la cámara y del científico había una mirada objetiva, los tonos ideológicos teñían las fotografías de discriminación y las enmarcaba en las relaciones de poder. Para rematar los estereotipos, la mujer en la fotografía colonial es catalogada como un atractivo de alto riesgo. Para Lalvani, “La fotografía colonial en el discurso falocéntrico, ve a la mujer como seductora y peligrosa que la hace objeto en la mirada narcisística (erotismo) o la ve como potencialmente dañina para la psique masculina porque transgrede la economía doméstica para fetichizar al Otro⁵⁴⁰”.

Lamentablemente, la creación del aspecto exterior que nos llega hasta nuestros días, se muestra en el prejuicio que todos y todas tenemos con respecto a ciertos rasgos que ubicamos en categorías (el que “parece” delincuente, la prostituta, el loco, el narcotraficante...).

⁵³⁹ Carmen N. Cabrejas Almena, “Ficción y fotografía en el siglo XIX. Tres usos de la ficción en la fotografía decimonónica”, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁴⁰ Soren Lalvani, *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*, *op. cit.*, p. 61.

2. La llegada de la fotografía al servicio de Charcot

El ojo clínico es un saber ver, un revestimiento de la mirada sobre el objeto, de allí que el invento de la cámara fotográfica viniera como anillo al dedo al ámbito de la ciencia y fuera recibido con aplausos. La fotografía es un testigo material de lo que el médico ve, la imagen nos habla, nos trasmite lo que él tiene en mente sobre el objeto que investiga sin tener que dejar hablar al sujeto. Susan Sontag es contundente: “Las fotografías son una manera de aprisionar la realidad, que se concibe como terca, imposible de asir: las hacen para acallar esa realidad⁵⁴¹”.

La fusión entre arte y ciencia preparó ese pasaje a la reunión de arte, ciencia y técnica con respecto a la imagen. Primero fueron los dibujos, caricaturas, la pintura y la escultura, luego vendría la fotografía. Si anteriormente arte y ciencia habían logrado la amalgama entre lo demoníaco y la mujer, con la nueva técnica Charcot y Bourneville se verían más armados para subsumir la noción de las histéricas como endemoniadas en la de la histeria como enfermedad-objeto científico. Charcot y Bourneville lograron que se efectuara una metonimia entre la imagen de la bruja del medioevo con la imagen que ellos fabricaron de la mujer histérica.

2.1. Los prolegómenos de la iconografía

La *Iconografía de la Histeria de La Salpêtrière* establece una relación que puede parecer curiosa pero que tiene grandes consecuencias: la relación de la ciencia con el arte por una parte y la producción de mujeres reales con un sufrimiento real. Al final de cuentas, es la creación de una obra, obra que a veces era firmada por los mismos médicos⁵⁴².

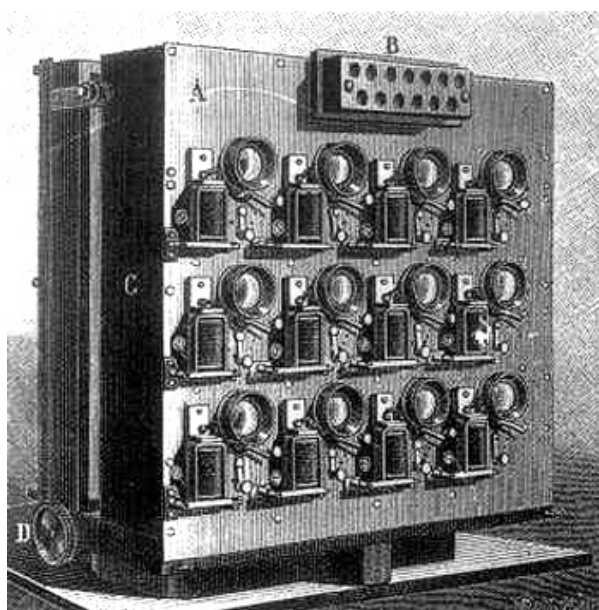
Para Charcot, transformar el asilo en un hospital de avanzada era de vital importancia. Importar los avances de la ciencia y la técnica conllevó la creación de un taller de fotografía en La Salpêtrière ya que era una técnica que recientemente incorporaba la medicina.

En la Salpêtrière ya existía un estudio fotográfico desde los años de 1860 y cuando en 1875 Paul Regnard, médico y fisiólogo, ingresó como médico interno a la Salpêtrière,

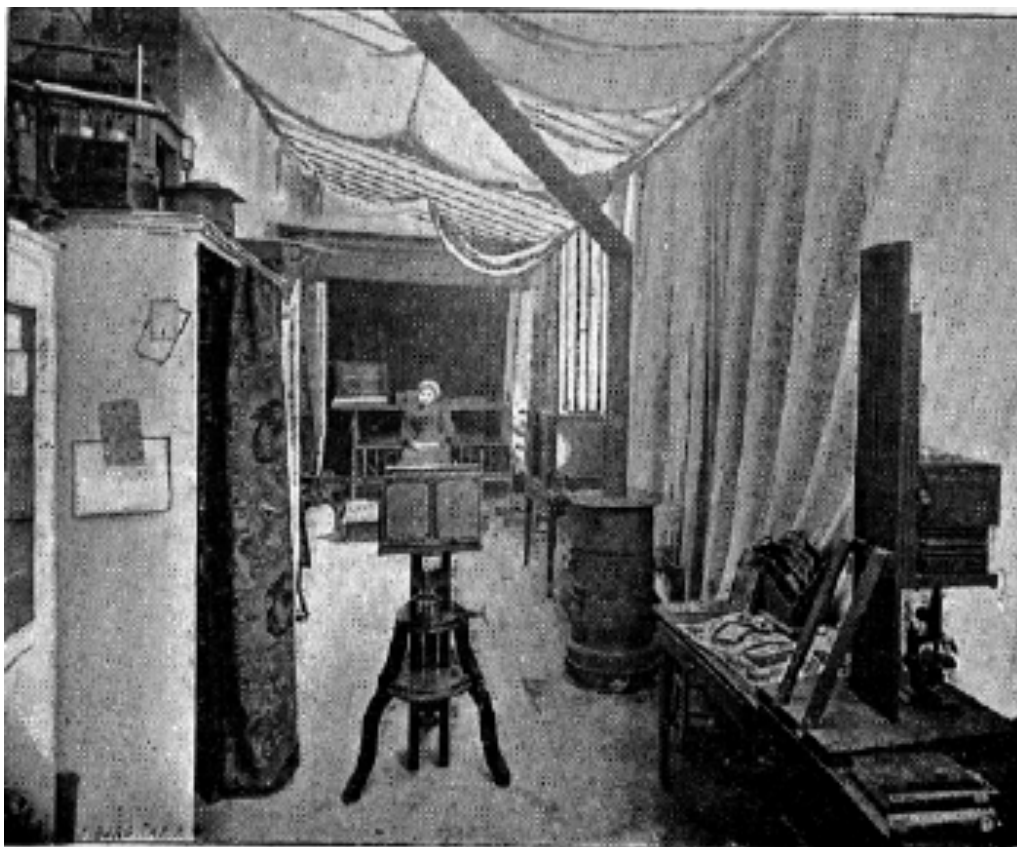
⁵⁴¹ Susan Sontag, *La Photographie*, Paris, Seuil, 1979, p. 180.

⁵⁴² Me refiero al ejercicio común de firmar en el cuerpo de las mujeres conocido como dermagrafismo.

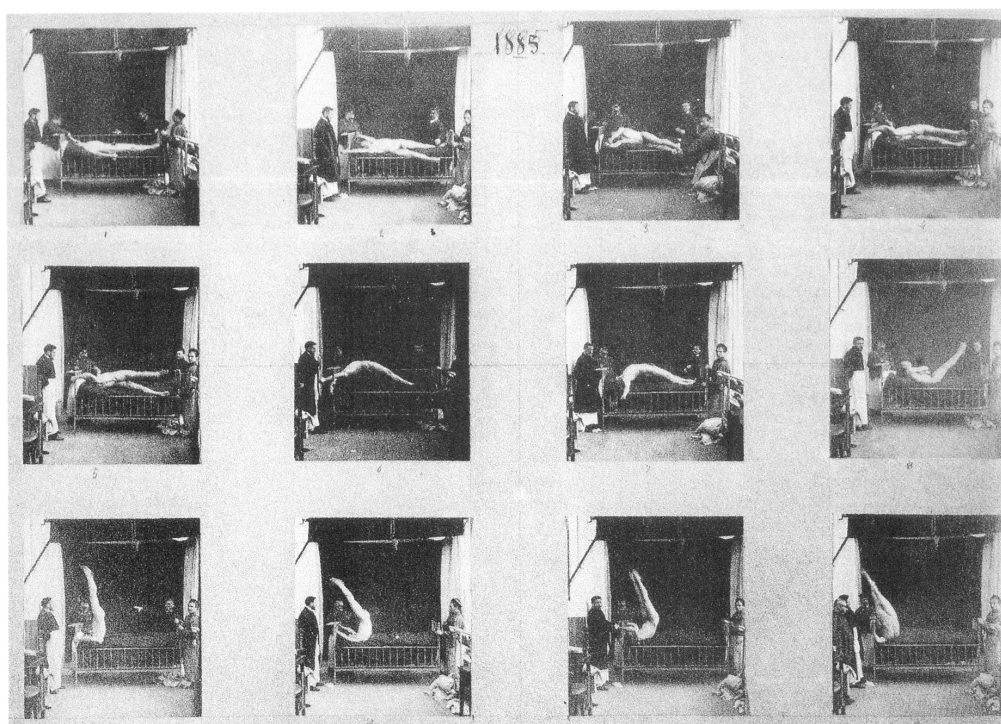
fue de inmediato invitado por Bourneville a realizar el proyecto que él y Charcot habían tenido en mente: hacer un libro con las observaciones médicas pero ilustrado con los ataques y delirios histéricos y de la epilepsia. En 1878, Charcot contrató a Albert Londe, famoso por sus investigaciones en el campo de la fotografía médica y su trabajo con la cronofotografía, que aplicaría en La Salpêtrière. Más tarde quedaría a cargo del laboratorio de rayos X. El taller se puso a cargo de Albert Londe, Paul Régnard, Desirée Magloire Bourneville, Georges Gilles de la Tourette y Pierre Richer y contaba con un laboratorio de revelado al que se añadió posteriormente una sala bien iluminada, con focos, pantallas, tarimas, aparatos para sostener a los pacientes y luces directas, asimismo había una cama instalada sobre la que eran acostadas las pacientes histéricas, les era inducido el ataque y se procedía a fotografiar los diferentes estados. Como fotógrafo profesional que era, Londe efectuaba una elección de modelos y tenía una clara idea de las poses que quería fotografiar. Londe introdujo una cámara de doce lentes que permitía fotografiar las secuencias de los ataques gracias a los breves intervalos en los disparos. Con Étienne-Jules Marey realizaba experimentos de movimiento y en una ocasión hasta fotografió desnudo a Jean-Baptiste Charcot en una secuencia de movimientos jugando fútbol en La Salpêtrière cuando el navegante aún era médico allí.



50. Étienne-Jules Marey, *Albert Londe's twelve lens camera*, (Cámara de doce lentes de Albert Londe), 1893. Fotografía.

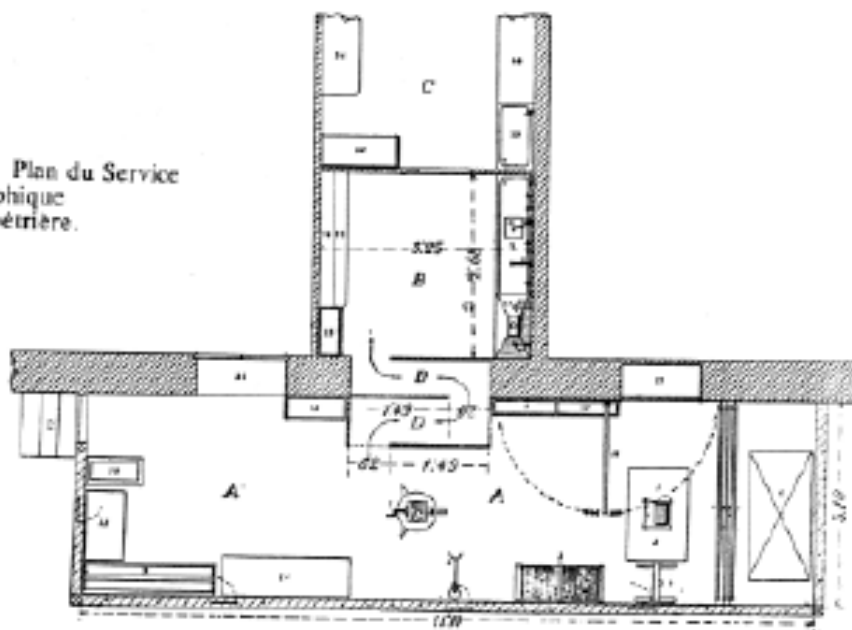


51. Taller de fotografía del doctor Charcot, La Salpêtrière. Biblioteca Charcot, París.



52. Albert Londe, *Hysterieanfall beim Menschen*, (ataque histérico en un hombre), 1885. Cronofotografía.
 chronofotografische Hôpital de la Salpêtrière,
 (Albert Londe (1858–1917) - *Neue Geschichte der Fotografie*. Könemann, Köln 1998, p. 260)

Fig. 17. Plan du Service photographique de la Salpêtrière.



Plan du Service photographique de la Salpêtrière (*).

- A. Atelier vitré.
- B. Laboratoire noir.
- C. Laboratoire clair.
- D. Entrée en chicane du laboratoire noir.

53. Plano del servicio fotográfico de la Salpêtrière, c. 1860.

(Georges Didi-Huberman, *Invention de l'Hystérie*:

Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière,
Paris, Macula, 1982, fig. 17)

Este proyecto produjo una enorme cantidad de imágenes de patología que sirvieron para dar a conocer sus investigaciones neurológicas y psicopatológicas. Esta época fue muy importante en la colección de imágenes de la degeneración y la deformidad. La *Iconographie photographique de la Salpêtrière* que dirigió Bourneville se dispuso en forma de álbum, y fue la base de una gran colección de artículos científicos y artísticos ilustrados que buscarían ser difundidos mostrando el trabajo de investigación que se hacía en el servicio de Charcot.

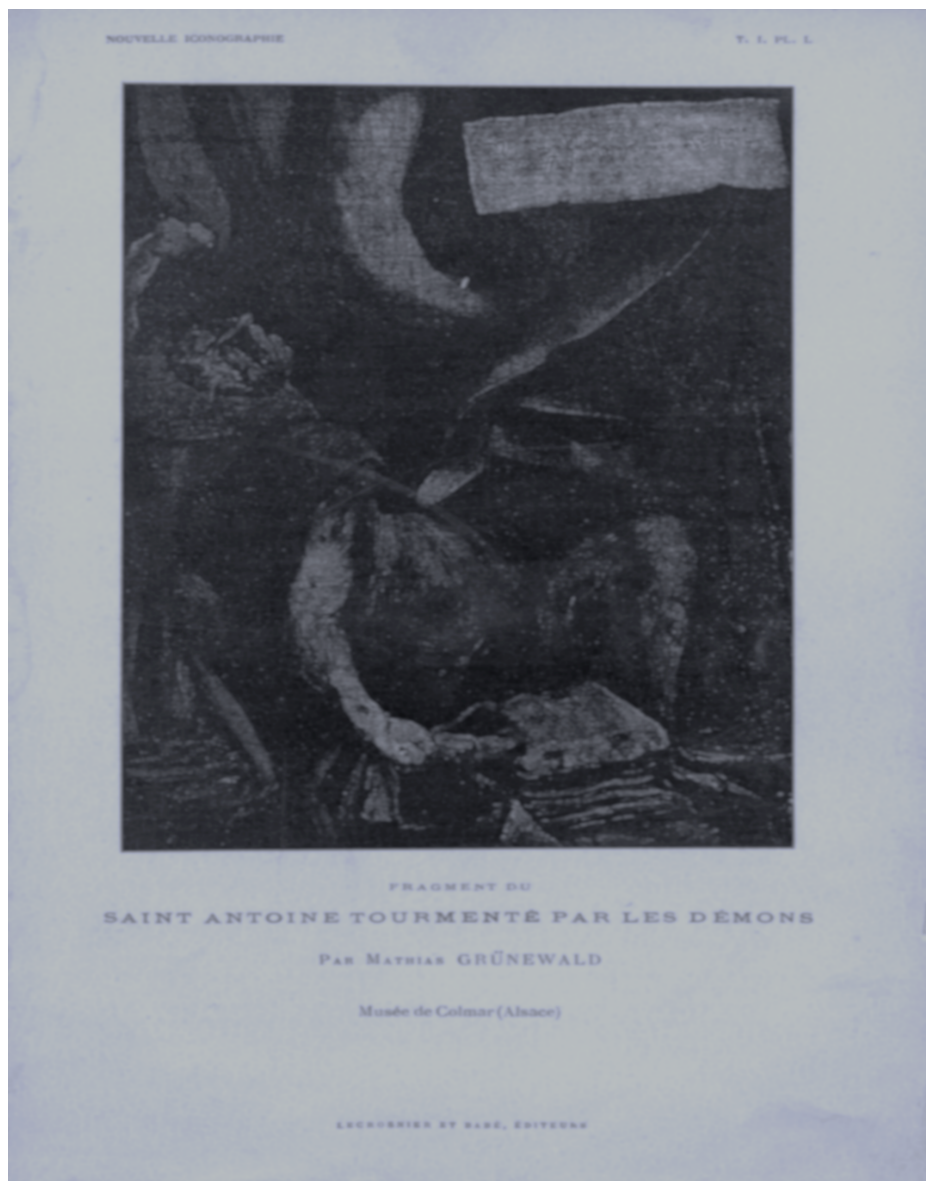
El impacto de las imágenes es lo que hermanaba a la ciencia de la época con el arte por lo que la histeria será la más fotografiada, la más cuidada y más seguida de las enfermedades en la Iconografía.

El primer tomo de *La Iconographie Photographique de la Salpêtrière* es una colección de fotografías sin texto que se conservan con lomos rojos de pasta dura en la *Bibliothèque Charcot*, y que estuvo a cargo de Bourneville y Regnard. Se le ha conocido como la iconografía de la histeria pero en realidad se trata también de reproducciones de deformaciones de origen neurológico y epilepsia, todas de mujeres. Evidentemente se trataba de buscar los signos patognomónicos que permitieran establecer un diagnóstico diferencial. Son mujeres sin nombre, sin historia, pura corporalidad vertida en imagen que no se diferencia de un catálogo de animales o de plantas sin ninguna alusión a su palabra, ninguna pregunta, ninguna respuesta. Colocadas en una silla como un tiesto con flores, la cámara dispara y en el caso de las mujeres histéricas, como modelos de anuncios comerciales, se induce, se guía y se elige la mejor pose.

Ese primer tomo fue publicado en 1875 siempre como un atlas. Le siguieron tres tomos más con observaciones de caso y teoría en los años 1877, 1878 y 1878-1880.

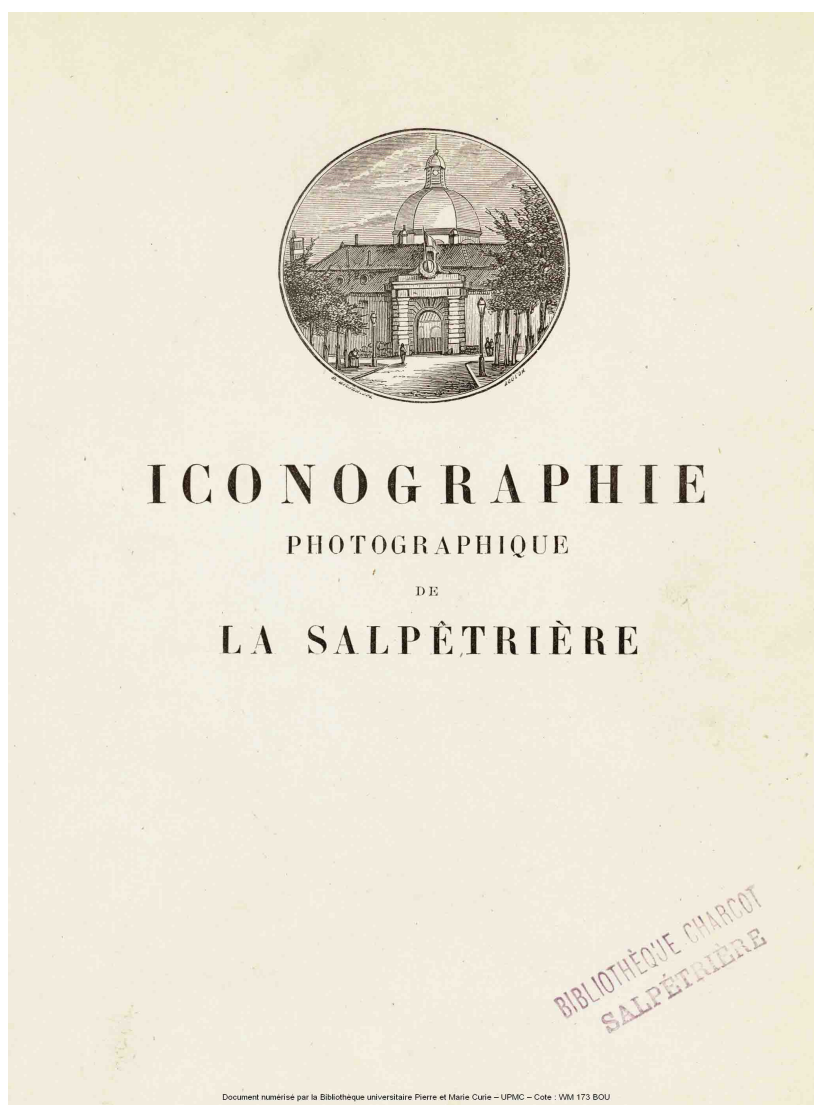
Éstos dieron inicio a lo que llegaría a ser una colección de cuatro libros de la *Iconographie* y veintiocho tomos de la que se denominó la *Nouvelle Iconographie* publicados de 1888 a 1918 esta vez con Jean-Martin Charcot, Paul Richer, Georges Gilles de la Tourette, y Albert Londe como editores.

Tanto en la colección de la *Iconographie* como en la *Nouvelle Iconographie*, se va a presentar el catálogo de las enfermedades, sus variaciones y síntomas acompañantes, junto a los que vemos fotografías y dibujos realizados por estos médicos. Nada qué envidiar a los Atlas de Lombroso y de Morel. También conservados en pasta dura con lomos rojos que miden 24 cms. x 15.5 cms., se trata de una recopilación de los casos de “anormales” y neuropatologías “curiosas” con textos escritos por los encargados del servicio y otros invitados. Dentro de ellos, se intercalan textos con autoría de Charcot sobre la relación entre la enfermedad y el arte, como *Les siphilitiques dans l'art*, ilustrado con la obra de Matías Grünewald, *San Antonio atormentado por los demonios*.



54. Grünewald, *San Antonio atormentado por los demonios*, fragmento, c. 1515. Grabado.
 (Jean-Martin Charcot et al, *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*,
 Volumen 1, Paris, Masson et Cie, 1888, pp. 313-316)

El número XXVIII, aparentemente el último, continúa incluyendo a Charcot dentro de los editores aún después de su muerte. A partir del tomo XVIII la colección de la *Nouvelle Iconographie* será consagrada a la iconografía médica y artística y una página introductoria advierte que conservará un culto fiel a su fundador Charcot a la vez que plantea que: “la obra médico artística recapitulada a fines del año 1903, ha consagrado una alianza entre la medicina y el arte y es testigo de la originalidad e importancia de un



55. Portada, *Iconographie photographique de La Salpêtrière*, Atlas, 1875.
Biblioteca Charcot, Hospital La Salpêtrière.

género de estudios donde los textos y las imágenes pretenden operar útiles conocimientos entre la patología del pasado y aquella de hoy en día⁵⁴³.

De tal manera que un método aportado por el arte, el método de la observación, coincide con el médico, y le puede ser confiado un criterio de reproducción de la realidad hasta el punto de que pueda hacerse una “antropología comparada” a partir de imágenes. Es una forma a la vez de plantear que la introducción de la fotografía en la medicina eleva a ésta a condición artística, la de estimular la pulsión escópica y a la vez hacer soportable el horror que produce la deformación y la enfermedad, esto es, una forma de sublimación.

3. Los contenidos de la iconografía

3.1. La iconografía de 1875. El Atlas

En la portada del tomo original de 1875, se presenta un dibujo en redondo del hospital, realizado a plumilla con el título *Iconographie photographique de La Salpêtrière*. El libro consta de ochenta y cuatro fotografías en sepia que miden 18.5 x 21.5 cms., y cinco fotografías más de entre 9,5 x 6 cms. y 10, 5 x 8 cms. Hay tres más elongadas, con marcos rectangulares de dimensiones parecidas a las anteriores. Las fotografías son muy delgadas y están cuidadosamente pegadas al papel de soporte, centradas con precisión. Estas imágenes nos presentan mujeres muy sencillas que visten trajes pobres, simples, algunas usan delantal, algún moño en el cabello, su rostro lavado, sin maquillaje.

⁵⁴³ Jean- Martin Charcot et al., *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, Volumen 1, París, Masson et Cie, 1888, p. 3.



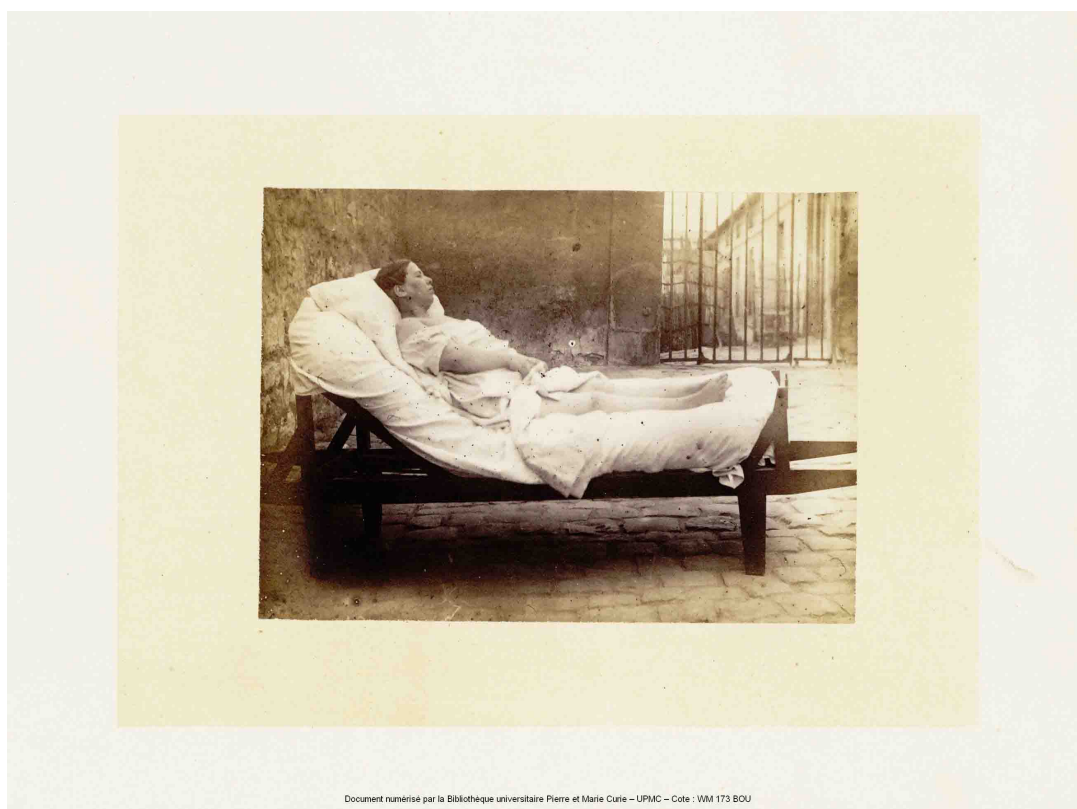
56. Paul Regnard, *sin título*, c. 1875. Fotografía impresión giclée, 18, 5 x 21,5 cms.
Iconographie photographique de La Salpêtrière, Atlas, 1875.
 Biblioteca Charcot, Hospital La Salpêtrière.

Al explorar las fotografías de la Iconografía de La Salpêtrière, encontraremos series sobre una misma persona que abren con una lámina del “estado normal”, y una lámina con el diagnóstico. Es un hecho que la fotografía no nos dice nada, solamente que esa normalidad o el diagnóstico de la enfermedad reside en el ojo del científico, del médico que lo sanciona con su palabra.

En la sección de *hystéro-epilepsie/attaques* que es la primera, se realiza una historia evolutiva de los ataques de algunas pacientes. En su primera fotografía, la mujer, con lo que podría ser su mejor vestido, sentada en una silla, mira a la cámara. Es muy evidente que ha sido colocada en esa posición para la fotografía, y se puede observar que todas ellas aparecen retratadas de manera similar.

Las fotografías iniciales muestran los ataques en el exterior, fuera de los pabellones, en el suelo, o incluso encontramos una de un ataque sobre una cama pero colocada ésta extrañamente, al aire libre. Podemos observar los muros y piso de piedra y las rejas de

un patio. La mujer, vestida con ropa de hospital, contorsiona vivamente sus brazos y su rostro. Al revisar el álbum completo, da la impresión de que hay un tránsito desde una exterioridad, una exposición abierta y “callejera”, hacia una intimidad, una mirada más localizada en la sensualidad que en la monstruosidad del ataque. Esas fotografías iniciales recuerdan los mendigos de la calle, los desechos sociales, las locas de Pinel.



Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

57. Paul Regnard, *sin título*, c. 1875. Fotografía impresión giclée, 18, 5 x 21,5 cms.
Iconographie photographique de La Salpêtrière, Atlas, 1875.
 Biblioteca Charcot, Hospital La Salpêtrière.



Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

58. Paul Regnard, *sin título*, c. 1875. Fotografía impresión giclée, 18,5 x 21,5 cms.
Iconographie photographique de La Salpêtrière, Atlas, 1875.
Biblioteca Charcot, Hospital La Salpêtrière.

En las siguientes láminas, realizadas dentro de una sala o pabellón, sobre la cama de sábanas alborotadas, con el alto contraste que el blanco de la ropa y las sábanas brinda, el cuerpo de la mujer sobre una cama, es muy sugerente. Es como si se hubiese descubierto el potencial sensual de la histeria más allá de su enfermedad. Da la impresión de un intento de congelar, de atrapar un goce femenino, un goce del cuerpo desde un autoerotismo hasta un goce místico, loco, pero no por ello ausente de sexualidad.

Si se leen las notas tomadas por los alumnos de Charcot y publicadas por Bourneville y Regnard⁵⁴⁴, los delirios de estas mujeres tienen un fuerte contenido sexual y las fotografías son evidentemente eróticas. Hay unas fotos muy sensuales de mujeres jóvenes que aparecen sobre el lecho con los cabellos sueltos, en contorsiones orgásmicas y algunas de estas fotografías sufren de cierto desenfoque de objetivo, lo que les aporta aún más sensualidad. La estampa lanza por sí sola los signos sexuales.

La relación entre fotografía y significante establece automáticamente su sentido, lo congela. La imagen nos dice que esos trazos plasmados allí y que cobran una cierta forma *es* histeria o histero-epilepsia, que esa vestimenta de trajes simples y poco elegantes *es de mujeres* histéricas y que esas contorsiones sensuales, lúbricas, *son* histéricas, así como sus delirios se asemejan a posesiones demoniacas.

A pesar de que se trataba de recuperar a la histeria para la ciencia moderna, la permanente alusión y comparación con las posesas de Loudun y de esa relación entre la locura y lo demoniaco de la historia del arte, deja establecido como discurso, es decir como imagen y palabra que nos penetra a través de la mirada y nos habita, que las mujeres sí están cercanas a algo más allá, maligno.

La repetición de las imágenes, similares posiciones, diferentes rostros, idénticas contorsiones, se meten por nuestros ojos haciendo “real” una discursividad. Dada la ecuación, mujer = histeria, tendremos entonces mujer = sensualidad histérica, mujer = simpleza, mujer = locura, mujer = demonio.

Al revisar estas fotografías, su disposición, su ordenamiento, aquello a lo que apunta el lente, tendremos que concluir que la *Iconografía de La Sapêtrière* es uno de los ejemplos de la prevalencia en Occidente de la mirada, y de cómo se estructura la discursividad alrededor de ella.

⁵⁴⁴ Desirée Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, París, La Salpêtrière, s.f.e.



Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

59. Paul Regnard, *sin título*, c. 1875. Fotografía impresión giclée, 10,5 x 8 cms.
Iconographie photographique de La Salpêtrière, Atlas, 1875.
Biblioteca Charcot, Hospital La Salpêtrière.



60. Paul Regnard, *sin título*, c. 1875. Fotografía impresión giclée, 9,5 x 6 cms.
Iconographie photographique de La Salpêtrière, Atlas, 1875.
Biblioteca Charcot, Hospital La Salpêtrière.

Esta lámina nos muestra cómo, incluso en medio de un delirio, la fotografía es tomada de tal manera que desborda algo pasional, bestial:



Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

61. Paul Regnard, *sin título*, c. 1875. Fotografía impresión Giclée, 18, 5 x 21,5 cms.
Iconographie photographique de La Salpêtrière, Atlas, 1875.
Biblioteca Charcot, Hospital La Salpêtrière.

Estas fotos contrastan con otras realizadas a mujeres menos agraciadas de acuerdo al canon de belleza occidental, en cuyo caso son retratadas vestidas y fuera de la cama, lo que incita a preguntarse ahora sí, por la patología propiamente. Sirva ésta de ejemplo:



62. Paul Regnard, *sin título*, c. 1875. Fotografía impresión Giclée, 18,5 x 21,5 cms.
Iconographie photographique de La Salpêtrière, Atlas, 1875.
Biblioteca Charcot, Hospital La Salpêtrière.

La segunda parte se dedica a la *atrophie cérébrale/hémiplegie-épilepsie* con ocho fotografías de contracturas de origen orgánico. No hay belleza en estas mujeres aquejadas de un mal físico, y el ojo tiende a fijarse en su contractura, no en la pose como en las anteriores. Fueron tomadas en exteriores con las mujeres sentadas en una silla.



63. Paul Regnard, *sin título*, c. 1875. Fotografía impresión Giclée, 18,5 x 21,5 cms.
Iconographie photographique de La Salpêtrière, Atlas, 1875.
 Biblioteca Charcot, Hospital La Salpêtrière.

La tercera parte atiende a la *épilepsie partielle* (epilepsia parcial)/*contracture*. Se trata de tres fotografías tomadas en exteriores de tres mujeres con contracturas de origen orgánico y una fotografía de unos pies deformes, sobre una cama.

No hay ya en estas secciones ninguna alusión sexual. Son unas pobres mujeres de clase baja aquejadas de trastornos que probablemente las obliga a permanecer allí, sirviendo de paso como sujetos de experimentación hospitalaria en la investigación de las enfermedades neurológicas.



64. Paul Regnard, *sin título*, c. 1875. Fotografía impresión Giclée, 18, 5 x 21,5 cms.
Iconographie photographique de La Salpêtrière, Atlas, 1875.
 Biblioteca Charcot, Hospital La Salpêtrière.

La siguiente sección se denomina *épilepsie/physionomie* con ocho fotografías de mujeres de diferentes generaciones, tomadas en exteriores, dos fotografías son de deformidades de los pies producto de las lesiones cerebrales que dejan los ataques, y una de una joven en una cama con cara angustiada. Vemos en la siguiente cómo no hay signos patognomónicos que sugieran algo específico.



65. Paul Regnard, *sin título*, c. 1875. Fotografía impresión Giclée, 18, 5 x 21,5 cms.
Iconographie photographique de La Salpêtrière, Atlas, 1875.
 Biblioteca Charcot, Hospital La Salpêtrière.

La “fisionomía de la epilepsia” no dice nada en particular, ésta última chica que refleja angustia estaría más cercana a la histeria. Pienso que quizás por eso la incluyeron en esta sección.



66. Paul Regnard, *sin título*, c. 1875. Fotografía impresión Giclée, 18,5 x 21,5 cms.
Iconographie photographique de La Salpêtrière, Atlas, 1875.
Biblioteca Charcot, Hospital La Salpêtrière.

La siguiente es la *épilepsie/démence épileptique* con ocho fotografías tomadas en el exterior, excepto la de una mujer que está acostada sobre una cama, cuyo cuerpo despojado de carne acompaña su mirada enloquecida, dejando una impresión profunda de estar frente a un despojo humano (lámina 68).

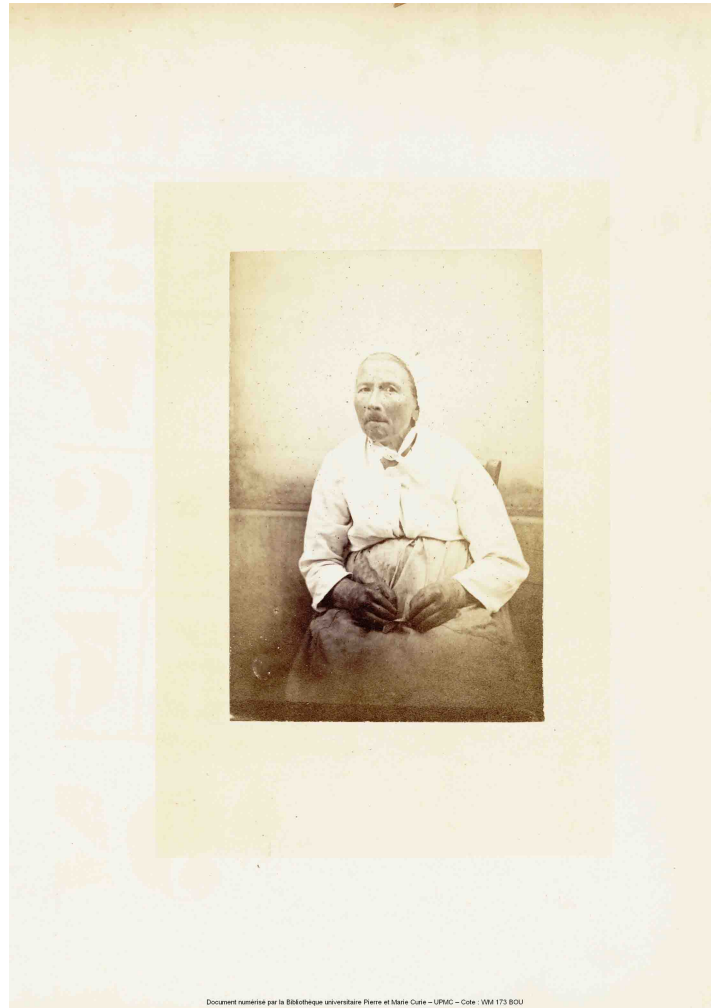


67. Paul Regnard, *sin título*, c. 1875. Fotografía impresión Giclée, 18, 5 x 21,5 cms.
Iconographie photographique de La Salpêtrière, Atlas, 1875.
 Biblioteca Charcot, Hospital La Salpêtrière.



68. Paul Regnard, *sin título*, c. 1875. Fotografía impresión Giclée, 18,5 x 21,5 cms.
Iconographie photographique de La Salpêtrière, Atlas, 1875.
Biblioteca Charcot, Hospital La Salpêtrière.

La parte final, titulada *varia*, se compone de cuatro fotografías de mujeres tomadas en el exterior, con diferentes deformaciones o parálisis.



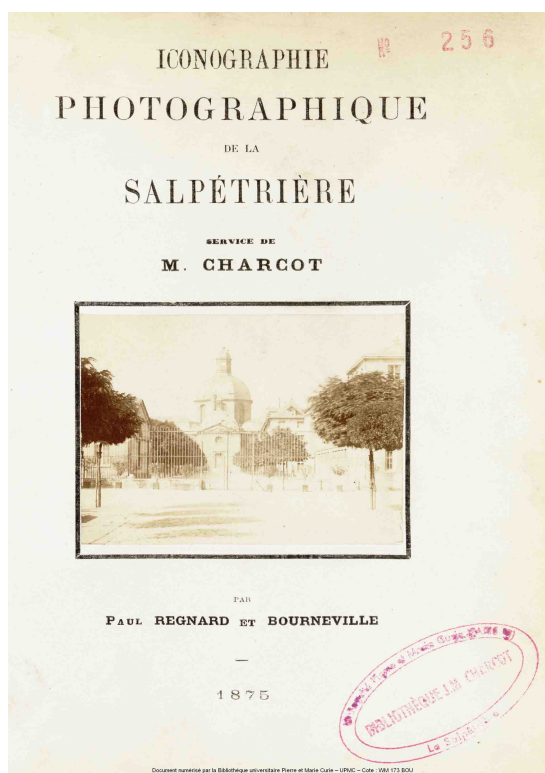
69. Paul Regnard, *sin título*, c. 1875. Fotografía impresión Giclée, 18,5 x 21,5 cms.
Iconographie photographique de La Salpêtrière, Atlas, 1875.
Biblioteca Charcot, Hospital La Salpêtrière.

La última, es la imagen de un cerebro que delimita el interés neurológico del hospital de La Salpêtrière y del servicio del maestro Charcot.

Es claro que la histeria, desde el punto de vista neurológico se les va de las manos. A falta de microscopio para ella, para escudriñar el microbio responsable de una enfermedad tan escurridiza y tan refractaria a explicaciones científicas, la cámara es llamada a querer amplificar los movimientos, a congelar los signos, a capturar un brillo, un destello en la mirada, el secreto revelado a partir de un movimiento del cabello, de un acontecimiento en la superficie de la piel.

De allí la alianza con el arte. Esa mirada del pintor que escudriña un movimiento de cejas, un sesgo en las comisuras de los labios que revelan el carácter del sujeto, su ambición o su insensatez, su encono o su orgullo.

3.2. La iconografía de 1875. La publicación



70. *Iconographie photographique de La Salpêtrière*, portada. (Paris, Évreux, Charles Hérissey, 1875)

La publicación propiamente dicha que se hace de este atlas, conserva la misma portada y otra más que contiene una fotografía del hospital, de 6 cms. de alto x 8 cms. de ancho, e introduce el nombre del servicio de Charcot y el de los autores⁵⁴⁵, Bourneville y Regnard.

3.3. *La iconografía de 1877*

En el tomo de 1877⁵⁴⁶ se utiliza la misma portada y dimensiones que el editado en 1875 y en las últimas páginas se encuentra una tabla de materias y otra de láminas. Se exponen cinco observaciones clínicas de histeria e histero-epilepsia y se encuentra escrito de manera formal, como un informe científico. Bourneville ha preparado un breve prefacio donde plantea que su intención de fotografiar las enfermedades histéricas y epilépticas en pleno ataque resultaba imposible, porque no tenían un fotógrafo a lo interno. Finalmente, esta limitación se subsanó al ingresar Regnard al servicio de Charcot.

Las observaciones inician con un breve resumen de la vida y trayectoria de las enfermedades de las pacientes, de sus progenitores y hermanos, de su recorrido hasta llegar a La Salpêtrière, una reseña diaria de su estado y evolución, tratamientos y medicación aplicados. Se acompaña de un esfuerzo de sistematización y teorización de la clínica.

Este tomo se organiza igual que el álbum: primero se expone la *hystéro épilepsie* y los *attaques*.

En la enumerada como *Observación I*, se escribe sobre una histérica de la cual se menciona que no pertenece propiamente al grupo de la histero-epilepsia, sino que es una histeria común, pero en la que se presentan claramente las fases del ataque y los fenómenos múltiples que describen las otras enfermedades. Su nombre no aparece y en su lugar encontramos unas siglas: L...Th. Ingresó el 12 de agosto de 1872 a la edad de dieciocho años y el 21 de julio de 1876 se le practicó un autopsia. No dice cuál fue la causa de la muerte, lo que se revela de la autopsia tiene que ver con el cerebro y su estado. La primera fotografía lleva como título *Histeria: fisionomía normal*. La joven, de dieciocho años, sentada en una silla, con un brazo apoyado en el respaldar, mira a la

⁵⁴⁵ Desirée Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, op. cit.

⁵⁴⁶ *Ibid.*

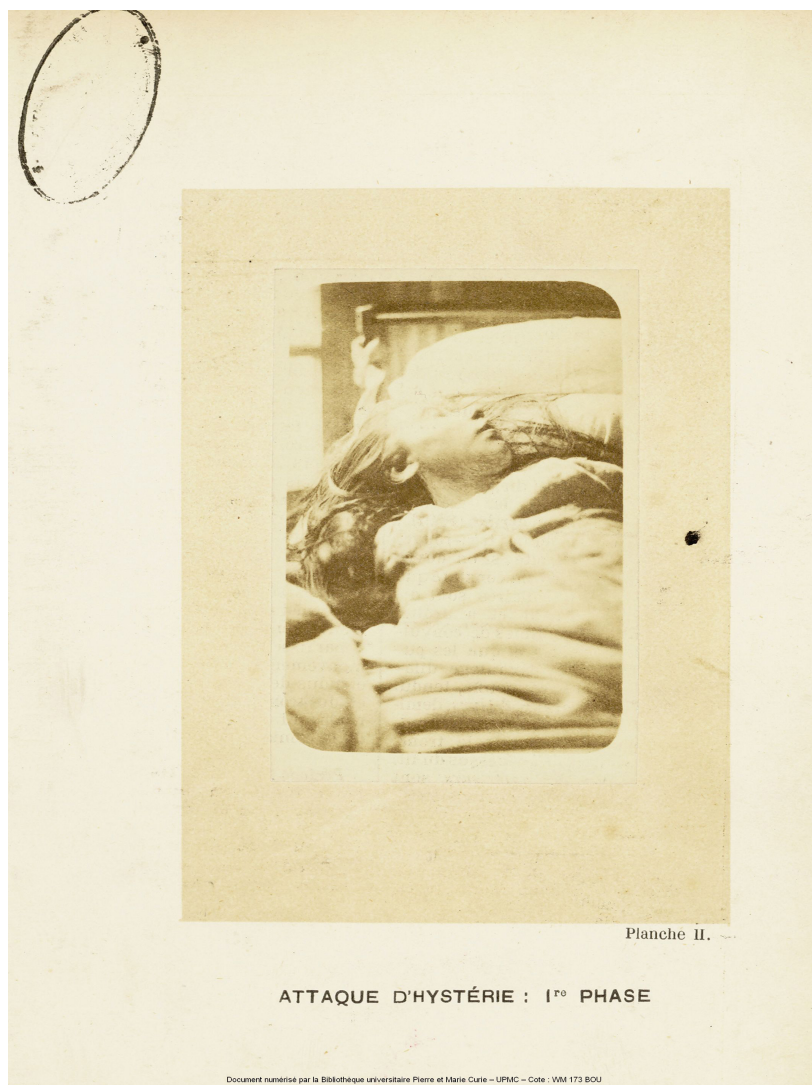
cámara con cierta inquietud. Lleva un sencillo vestido muy cerrado con botonadura hasta el cuello, un adorno en su cabello recogido y un collar de varias vueltas cae sobre su pecho.



71. Paul Regnard, *Histeria: fisionomía normal*, c. 1875. Lámina I. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms. Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*. (París, Adrien Delahaye & Cie., 1877)

Las siguientes láminas corresponden a la primera, segunda y tercera fase del ataque.

Primera fase del ataque: En esta fase, la epileptoide, se presenta el tetanismo con convulsiones tónicas y clónicas. En este momento ya hay una distinción entre el ataque de Grande Hystérie y la epilepsia, a pesar de su similitud aparente.



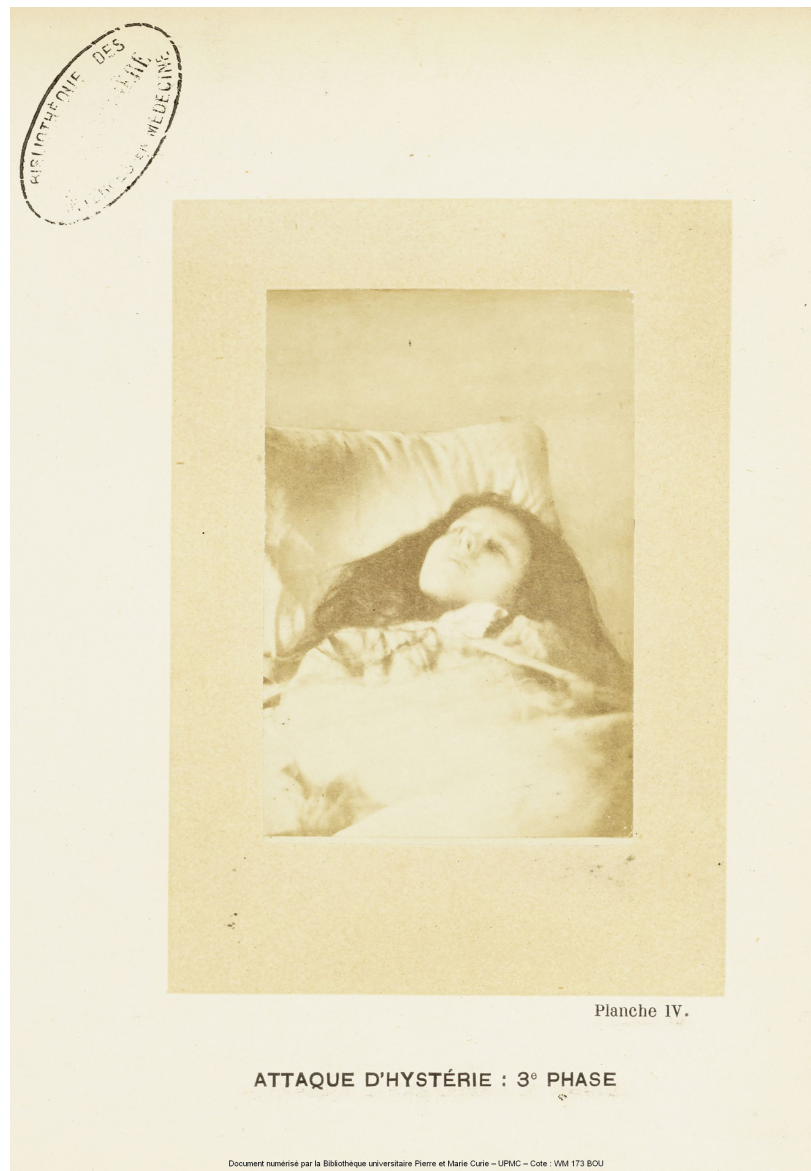
72. Paul Regnard, *Ataque de histeria, 1ª fase*, c. 1875. Lámina II. Fotografía 18,5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*.
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1877)

Segunda fase del ataque: Es una fase de grandes contorsiones (clownismo) que la cámara no logra capturar.



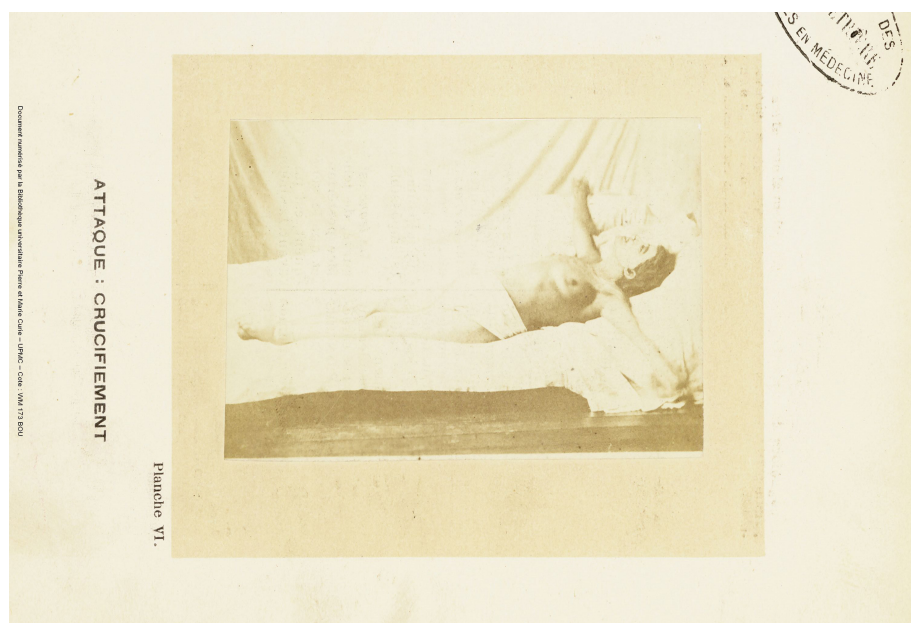
73. Paul Regnard, *Ataque de histeria: 2da. fase*, c. 1875. Lámina III. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms. Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*. (París, Adrien Delahaye & Cie., 1877)

Tercera fase del ataque: Es una fase en la que se presenta la catalepsia o las actitudes pasionales con un antecedente alucinatorio en el que la histérica “se lucía” como actriz principal de un drama.



74. Paul Regnard, *Hystérie: attaque de histeria: 3ª fase*, c. 1875.
 Lámina IV Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard,
Iconographie Photographique de La Salpêtrière.
 (París, Adrien Delahaye & Cie., 1877)

La *Observación II* es Rosalie. De cincuenta y tres años, tiene treinta de permanencia en La Salpêtrière con el padecimiento de histero-epilepsia. Lo “curioso” de Rosalie es que sus ataques, “son verdaderos ataques demoniacos”⁵⁴⁷, una contractura a la que le han dado el nombre de “crucifixión”. Esta mujer sufrió de dos tipos de ataques, esta contractura y el típico ataque convulsivo, que según Bourneville justifican el nombre que Charcot le diera de “ataques demoniacos”⁵⁴⁸ ya que sus movimientos se asemejan a los posesos de Loudun. Estas irrupciones impresionan tanto a los médicos cuando los ven por vez primera, pues las contorsiones son similares a las de un endemoniado que rechaza el exorcismo y saca la lengua casi hasta el mentón. Bourneville incluye uno de los relatos de Loudun al final de la narrativa de este caso de Rosalie a la que se le llama de pronto L..(¿de Loudun?⁵⁴⁹).



75. Paul Regnard, *Ataque: crucifixión*, c. 1875. Lámina VI. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*.
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1877)

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, pp. 26 a 32.

W...Madeleine de diecisiete años, la *Observación III*, “servirá” para hacer un diagnóstico diferencial entre histéro-epilepsia y epilepsia. De baja inteligencia, de Madeleine se tiene muy poca información, porque habla muy poco y de manera imprecisa. Lo que se sabe de ella es que su hermana mayor la trajo a París debido a la frecuencia de los ataques. La joven será cuidadosamente estudiada para determinar qué prevalece en su caso, si la histeria o la epilepsia.



76. Paul Regnard, *Hystero-epilepsia*, c. 1875. Lámina X. Fotografía 10,5 x 8 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard,
Iconographie Photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1877)



Planche XXXVI.

HYSTÉRO-ÉPILEPSIE : DÉLIRE

LUBRICITÉ.

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

77. Paul Regnard, *Hystero-epilepsia: delirio. Lubricidad*, c. 1875. lámina XXXVI. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard,
Iconographie Photographique de La Salpêtrière.
 (París, Adrien Delahaye & Cie., 1877)

*En la Observación V*⁵⁵⁰, una mujer histero-epiléptica que desarrolló una adicción al éter, es sometida a la metaloterapia. Es Céline, que ingresó en junio de 1867 a La Salpêtrière y en 1870 al servicio de Charcot. Más adelante, se la consigna como Marc...(¿Marcelina?). Se describen sus delirios abiertamente eróticos y sus fugas con la paciente Geneviève, en busca de su amante, Ernest. Marceline es presa dentro de una serie de ataques, de una fase de delirios eróticos extáticos o lascivos, en el que ve a su amante, lo besa, lo posee. En la escritura de Bourneville: “Ella posee a los hombres y a las mujeres que desea y con los que se divierte. Su delirio recuerda los paisajes o los episodios que se relacionan con los cabarets o los “bals de barrière” que ella frecuentaba⁵⁵¹”.

Padece sin embargo de vaginismo, lo que le ha hecho imposible la penetración en las relaciones sexuales, asunto al que se le da mucha importancia en las observaciones. Céline sufre de múltiples y frecuentes ataques epileptiformes, los que se describen largamente. Se pone mucho énfasis en los tratamientos que se le han aplicado, inyección de sustancias, cauterización del cuello del útero tras la que sus asfixias y ataques se espaciaron. La aplicación del éter, además de conducirla a delirios eróticos, la volvieron adicta.

En este caso hay una descripción del arco histérico, que se presenta también en Geneviève, el cual llega a medir hasta cincuenta centímetros entre el lecho y el cuerpo de la paciente. La fisionomía de esta mujer ocupa un puesto importante en la *Iconografía*, particularmente en los momentos en que manifestaba delirios lúbricos.

En los últimos párrafos Bourneville discute probablemente tomando como interlocutores a los médicos de la Escuela de Nancy, sobre la realidad de los delirios en la histeria grave y sostiene que no se puede apelar a que en estas mujeres lo que se da son fenómenos de imitación de otras histéricas. El delirio por otra parte puede ser erótico o demoníaco y de hecho, los ataques de Marceline le recuerdan a los médicos del servicio de Charcot a las ursulinas de Loudun, especialmente a Elisabeth Blanchard que “fue poseída” por seis demonios. El relato se consigna al final de la observación junto al cuadro de Rubens:

⁵⁵⁰ La *Observación IV* es sobre Geneviève y se trabajará en la sección que he llamado “las hystero stars” de Charcot

⁵⁵¹ Desirée Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, op. cit., p. 199. Los bals de barrière eran los bailes en las puertas limítrofes de la ciudad donde acudían los parisinos a mezclarse con las gentes de las afueras.



78. Reproducción del dibujo *Démoniaque* de Peter Paul Rubens. Lámina XL,
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard
Iconographie photographique de La Salpêtrière, 1877, p. 156/157.

3.4. *La iconografía de 1878*

Bourneville introduce este tomo haciendo mención a dos nuevas noticias: la de la inauguración del taller de fotografía como anexo al laboratorio de Charcot donde cuentan ahora con una cámara oscura para el revelado, y la introducción por parte de Regnard de los avances de la técnica fotográfica, con lo que se obtiene como producto la fotolitografía. “Este proceso brinda todas las garantías de veracidad inherentes a la fotografía al mismo tiempo que las ventajas de la impresión a la tinta grasa⁵⁵²”, afirman Bourneville y Regnard. El comentario revela la fe en la fotografía como “garantía de veracidad”.

Este tomo se divide en dos partes. En la primera, se trabaja sobre la epilepsia parcial con la narrativa de los casos de siete mujeres que sufren de epilepsia de diversos grados, a las que se les menciona por siglas o nombres que dan la impresión de estar cambiados. Excepto en el caso de una foto que muestra un inicio del ataque de epilepsia parcial, ninguna de estas mujeres aparece en la cama, como sí es el caso de las mujeres histéricas.

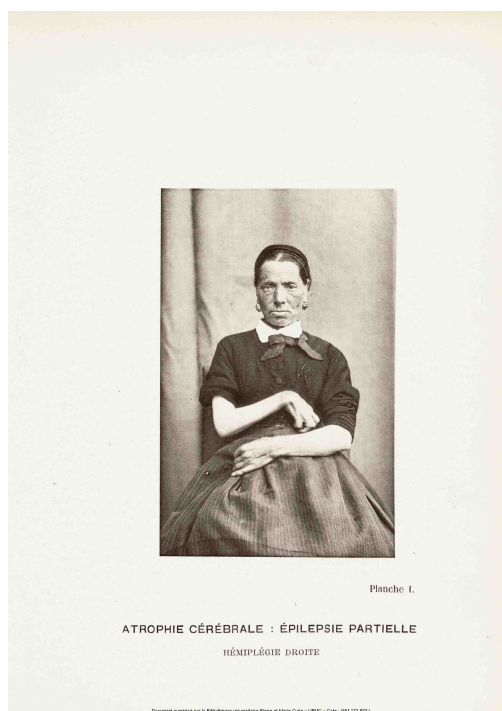
Al mismo tiempo, contrasta la juventud y belleza según el canon occidental de las histéricas, con los rasgos de estas mujeres de más edad. Algunas de ellas envejecieron en La Salpêtrière.

Se puede aquilatar la calidad de las fotografías, que ha variado extraordinariamente.

La segunda parte aborda nuevamente la histéro-epilepsia.

V...C... de veinticuatro años y medio, ingresó en mayo de 1877. Como en las demás historias, se mencionan sus ataques, periodos menstruales, pero lo particular aquí es que se habla de los ataques sincopales que se encuentran también en las demás histéricas como Geneviève, Céline, Bech...y que semejan las posesiones demoniacas. Bourneville cita la historia de Nicole de Vervins, en 1566, que fue declarada poseída por veintiséis demonios. Luego de muchos conjuros y exorcismos, finalmente lograron sacarlos, pero Belzebú advirtió que aún había tres en ella, por lo que la condujeron a una iglesia donde se conservaban algunas reliquias para realizar aún otro exorcismo.

⁵⁵² “Ce procédé donne par suite toutes les garanties de veracité inhérentes à la photographie en même temps que les avantages de l’impression a l’encre grasse”. *Ibid.*, p.4.



79. Paul Regnard, *Atrofia cerebral: epilepsia parcial*, c. 1875. Lámina I. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie Photographique de La Salpêtrière,
(París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1878)

Éste tuvo un efecto positivo con la consecuente salida de los demonios, lo que a la vez permitió a los católicos demostrarle a los protestantes la validez de las reliquias de los santos.

Sin embargo, Nicole no estaba del todo curada y posteriormente presentó ataques sincopales hasta que murió. Bourneville argumenta que los síntomas de la posesión eran en realidad ataques de histero-epilepsia.

Es mi criterio que este caso al igual que el de Mary Glover, representan la contienda que se ejerce entre poderes en el terreno mismo del cuerpo femenino. Católicos y protestantes, católicos y científicos; la guerra entre el poder soberano y el disciplinario en el mismo escenario, con un cambio de directores de escena.



Planche XXXVIII.

ATTITUDES PASSIONNELLES
BÉATITUDE

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie - UPMC - Code : WM 173 BOU

80. Paul Regnard, *Actitudes passionales*, c. 1875. Lámina XXXVIII. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie Photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1878)

La *Observación III*⁵⁵³ refiere a B...A... que ingresó a La Salpêtrière en Marzo de 1878. Desde los nueve años sufrió de ataques sincopales que a los diez años dieron paso a ataques convulsivos con emociones muy intensas que se fueron agravando cuando tuvo

⁵⁵³ Bajo el título de *Observación II*, continúa el caso de Augustine, que se ha trabajado en la sección de las hystero stars” de Charcot.

sus primeras menstruaciones. Es uno de los casos que se mencionan para rebatir la idea de que la histeria se presentaba solamente después de que la mujer comenzara a menstruar. La lucha entre poderes se extiende a la guerra intelectual que se libraba entre las Escuelas de medicina. Particularmente importante fue la que sostuvieron los galenos de Escuela de La Salpêtrière y de la Escuela de Nancy y que representó un tira y encoge entre la histeria, sus síntomas y la hipnosis.

En el caso de esta chica, la fase de las “actitudes pasionales”, culminan en beatitud⁵⁵⁴. Como puede observarse, los significantes eróticos y religiosos están por doquier en la *Iconographie*, como si se tratara de un combate entre ángeles y demonios. En esta edición podemos observar la utilización de subtítulos eróticos, llamados en términos genéricos *attitudes passionelles* (actitudes pasionales), que se enlistan en: menace (amenaza), appel (llamada al otro), supplication amoureuse (súplica amorosa), erotisme (erotismo), extase (éxtasis), hallucination de l’ouïe (alucinación auditiva), crucifiement (crucifixión), moquerie (burla). Esta lista de actitudes pasionales desaparecerá de la iconografía del siguiente año, en la que se dará más importancia a la letargia y a la catalepsia. Por otra parte, quienes aparecen en estas fotografías en las *actitudes pasionales* son chicas jóvenes y bellas, y las fotos son tomadas en el momento en que dejan al descubierto de manera muy sensual las piernas o los hombros, el cuello y la parte alta del pecho. No hay ni sola una referencia a un varón en un *estado pasional*, por lo que el tejido de estas fotografías se adhiere al cuerpo femenino y va conformando esa ecuación mujer = histeria.

3.5. La Iconografía de 1880

La iconografía presentada en 1880 consta también de un tomo y no hay cambios en su portada. La primera parte se llama *Del sueño en las histéricas, de los puntos en zonas histerógenas*. En ella se desarrollan ocho observaciones de mujeres y su objetivo es revisar las condiciones extremas que presenta la histeria en el sueño, que suele oscilar entre el insomnio y los “ataques de sueño” que no son propios solamente del acto del dormir. También se realiza un examen de los trastornos de la alimentación (bulimia y

⁵⁵⁴ La *Observación IV* es una recapitulación de la historia de Geneviève, ahora directamente titulada “*Succube*” y que será tratada más adelante.

anorexia), de la evacuación (estreñimiento y diarrea) así como de la sensibilidad cutánea (anestesia o hipersensibilidad) y el estado anímico (depresión o exaltación).

Las observaciones se presentan con el mismo protocolo: datos personales, un poco de historia de las degeneraciones en la genealogía, la historia de vida de la paciente en relación a enfermedades y a su sintomatología actual, y luego un seguimiento día a día de los síntomas, los ataques, la forma que toman, registros de frecuencia y duración, diferencias entre unos y otros y su relación con los periodos menstruales. En ese diario se anotan además los tratamientos recibidos y se evalúa su efectividad, así como los cambios que se suceden tanto en el comportamiento de la paciente como en la expresión de sus síntomas. La producción de teoría sobre estas observaciones es algo claramente buscado. La insistencia en tratar a estas mujeres como “*Observaciones*” y enumerarlas, es un intento de hacer objetiva la práctica de las enfermedades mentales; las mujeres no solamente han perdido su nombre puesto que se les ha impuesto otro, sino que en el informe científico devienen un número.

La *Observación I* es la de Marie (Blanche) Wittman, una de las estrellas de Charcot. Sus fotografías son de una calidad estética indiscutible al igual que las de Augustine.

La lámina que lleva por título *Hystéro-epilepsie. État normal*, es un retrato en el que Marie Wittman aparece sentada ligeramente de costado en una silla simple, de manera relajada, su porte y su ropa hacen de esta fotografía un retrato común de la época. No mira hacia la cámara sino a su izquierda, hacia donde se dirige su cuerpo. El cabello peinado, recogido, los pendientes y el chal como accesorio, una ligera sonrisa en sus labios y una mirada pacífica, la hacen ver como una persona sencilla pero cuidada. (¿El modelo de la normalidad?), que contrasta con el estado descrito en el que muestra arrebatos de violencia: en la placa titulada *Attaque hystéro-epileptique. Tétanisme*, Marie es presentada en la fase de tetanismo del ataque histérico. Se toma su fotografía en la cama y aunque Blanche está experimentando un ataque, llama mucho la atención su rostro complacido, con una sonrisa en su boca, el cabello recogido hacia atrás. La metáfora sexual es muy evidente.



Planche II.

ATTAQUE HYSTÉRO-ÉPILEPTIQUE
TÉTANISME

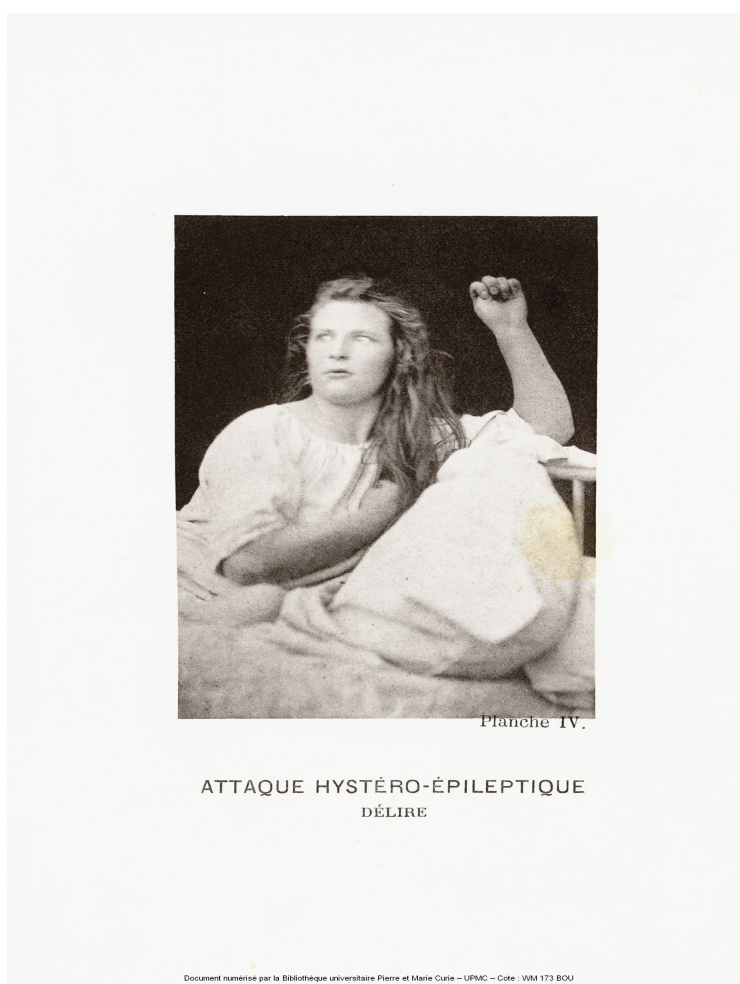
81. Paul Regnard, *Ataque hystéro epiléptico*, c. 1875. Lámina II. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)

El “arc de cercle”, típico del ataque histérico, nos es presentado en la estampa *Attaque hystéro-épileptique*. Ante la cámara solamente está el arco histérico, sus piernas desnudas hasta los muslos. Nuevamente sobre el lecho, no deja de llamar la atención la desaparición de su rostro y toda su cabeza detrás de la almohada, como si solamente quedara de ella la dimensión pulsional pura.



82. Paul Regnard, *Attaque hystéro-épileptique. Arc de cercle*, 1875. Lámina III. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms. Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard. *Iconographie photographique de La Salpêtrière*, 1879-1880. (París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

Attaque hystéro-épileptique. Délire. Marie aparece ahora sentada en la cama, recostada a la baranda de la cama en una pose contradictoria; entre la sensualidad y una mirada aterrorizada, es la mirada de una loca. Sus cabellos están sueltos y en desorden. Es la fotografía de la histérica, entre locura y sensualidad.



83. Paul Regnard, *Ataque histéro epiléptico: delirio*, c. 1875.
 Lámina IV. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière,
 (París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)

Attaque hystéro-épileptique. Délire érotique. Con sus brazos cruzados sobre el pecho como conteniendo una sensación amorosa, sobre la cama, Marie con los ojos cerrados y su melena suelta, esboza una sonrisa de satisfacción erótica.



Planche V.

ATTAQUE HYSTÉRO-ÉPILEPTIQUE
DÉLIRE ÉROTIQUE

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

84. Paul Regnard, *Ataque histéro epiléptico: delirio erótico*, c. 1875.

Lámina V. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.

Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière,
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

Attaque hystéro-épileptique. Repos. Su cabeza reposa en la almohada, las largas trenzas lucen despeinadas, con lo ojos cerrados y un amplio escote que desnuda su pecho, la joven concilia el sueño, el que la cámara nos hace ver como verdaderamente placentero.



Planche VI.

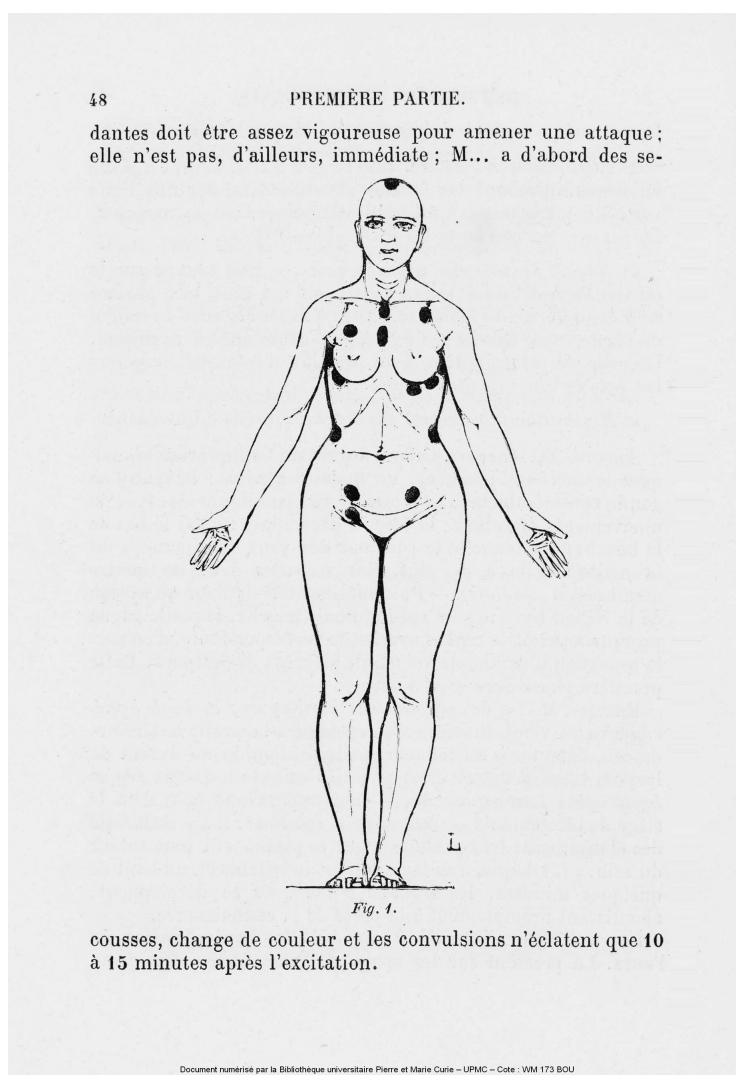
ATTAQUE HYSTÉRO-ÉPILEPTIQUE
REPOS

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

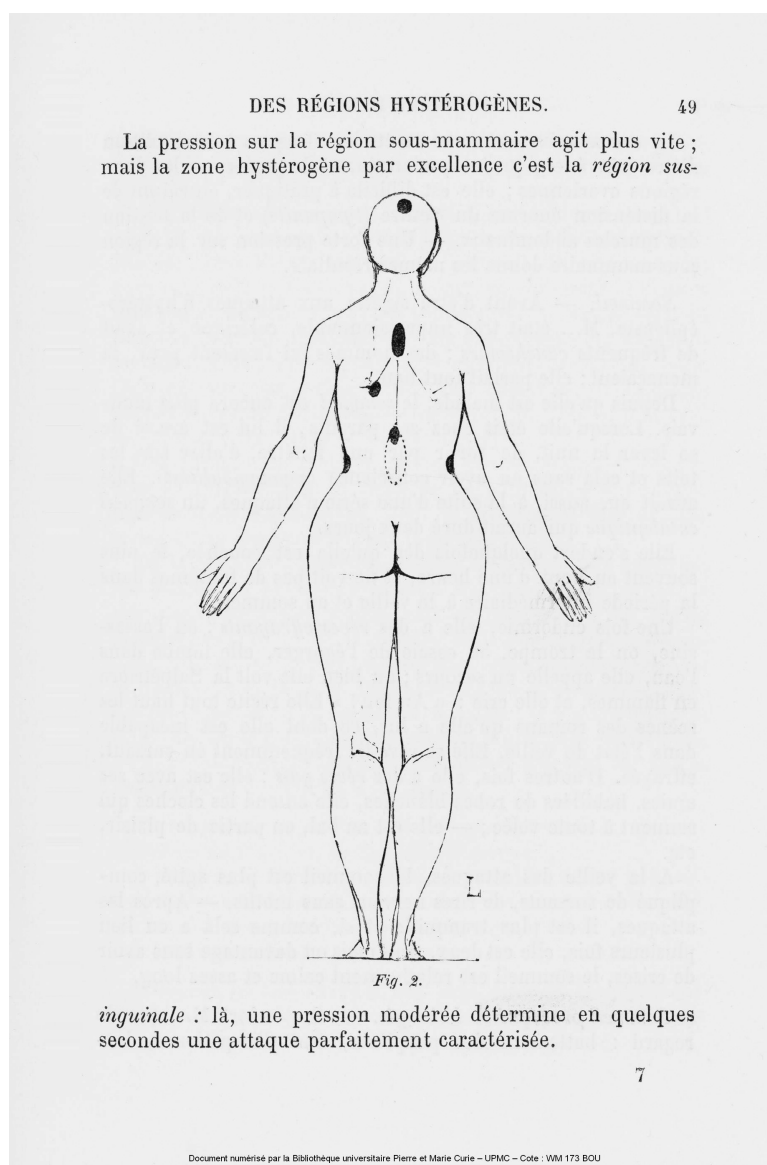
85. Paul Regnard, *Ataque histéro epiléptico: reposo*, c. 1875.
Lámina VI. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

Pil...E, la nombrada *Observación II*, ingresó a los diecisiete años a La Salpêtrière. Se le induce el sueño hasta llegar a presentar catalepsia y se le provocan las alucinaciones, en las que llega a ver a la “santa Virgen”. Presenta sonambulismo y regiones histerógenas múltiples. Curiosamente, no hay fotografías de ella.

De madre histérica, Mat...E. Françoise ingresó a los veinte años a La Salpêtrière. Después de las fases clónica, tónica y de estertores típicos del ataque de gran histeria, presenta catalepsia frecuentemente. En la *Observación III* se presenta el mapa de sus zonas histerógenas:



86. Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Las zonas histerógenas. Iconographie photographique de La Salpêtrière*, fig. 1. (París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880, p. 48)



87. Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Las zonas histerógenas. Iconographie photographique de La Salpêtrière*, fig. 2, (París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880, p. 49)

Al igual que el personaje anterior, Tr...Ag... cuya entrada a La Salpêtrière aparece registrada en 1876, plantea el fenómeno de regiones histerógenas múltiples y es consignada como *Observación IV*.

P...Adeline, la señalada como *Observación V*, “ha sido útil” para venerar al maestro Charcot después de su muerte. Siguiendo las enseñanzas de su mentor, Bourneville sigue su mirada clínica y los signos patognomónicos transmitidos por él para arribar a la conclusión de que Adeline no presenta epilepsia, sino histeria.

B...Evelina, ingresada a La Salpêtrière a los veintiún años, permite la discusión sobre las regiones histerógenas, así como la *Observación VII*, de F-Eug. Cl...de diecisiete a su ingreso a La Salpêtrière.

La *Observación VIII*, a pesar de no poseer ningún lugar de privilegio en la *Iconographie*, es particularmente impactante. No consigna nombre, ni historia de vida ni antecedentes genealógicos. En algún momento dentro del texto, Bourneville se refiere a ella como M... y en otro momento como Marc...

Según la descripción terrible de su sufrimiento, se trata de una mujer que llegó al servicio de Charcot en enero de 1879 y murió súbitamente en diciembre del mismo año sin que la autopsia pudiera revelar algo que pudiese explicar la causa de su muerte. Con Marc...se había abusado del uso de inyecciones subcutáneas de morfina, de éter, cloroformo y cloral y cuando ingresó a este servicio presentaba episodios de diarrea y vómito, temblores, contracturas dolorosas debidas a la morfina, que solamente le eran calmadas con éter; era presa de muchísimos ataques de histeria y alucinaciones y se quejaba de dolores en todo el cuerpo. La paciente estuvo en esta situación hasta el mes de septiembre, en que empieza a mejorar.

Con ella se experimentó con el dermografismo, la escritura en el pecho que producía una banda eritomatosa en el cuerpo de las histéricas.



88. Ernst Mesnet, *A dermagraphic experiment*.
(En "Autographisme et stigmates",
Revue de l'hypnotisme experimental et thérapeutique, 1889-1890)

Bourneville se refiere al final de la escritura del caso, a los “accidentes” propios de la morfínomanía y su relación con el insomnio. No hay ninguna mención a los responsables del tratamiento anterior, pero sí queda claro en la narrativa que hubo negligencia médica, la cual se trató de salvar en el servicio de Charcot, aunque a esta paciente se la siguió utilizando allí de sujeto de experimentación, tal como lo revela la eritomatosis producida por la escritura en el pecho de la paciente. Subrayo que era en el pecho de la paciente en una clara violación de su intimidad. Por supuesto, no hay tampoco una fotografía de ella, no es posible reconocerla, no tuvo nombre, ni derechos. Haciendo una relación de síntomas, se podría pensar que se trata de Marceline o Céline, la amiga de Gènevieve que inspiró la historia de los demonios de los posesos de Loudun.

La segunda parte de este tomo, llamada *De los ataques de sueño en las histéricas*, da inicio con una serie de consideraciones acerca de los ataques de sueño y su complicación a partir de los ataques convulsivos.

La *Observación IX* había ya sido relatada anteriormente. Se trata de V...C... de veintiséis años y medio. Aquí se mencionan sus alucinaciones y delirios religiosos que se habían presentado ya en otro hospital en el que estuvo, en el que una religiosa la había convencido de que estaba poseída, por lo que veía al demonio con frecuencia. Bourneville escribe sobre la influencia nefasta de los religiosos en las enfermedades en que las personas son muy impresionables.

La *Observación X* hace el relato de los ataques de sueño D...J... de diecinueve años y medio, los que tienen una duración de hasta veintidós horas. Esta mujer se había enamorado del hijo de los patrones donde laboraba como empleada doméstica, y con él se había iniciado sexualmente. Enamorada, se escapaba a veces del asilo y en sus sueños reproducía las sensaciones voluptuosas experimentadas en esa relación. Bourneville señala que su lenguaje haría creer en una depravación que realmente no existía en ella, que solamente existía en su imaginación.

La *Observación XI* de Hel...Eudoxie, soltera, sin ocupación, admitida a los veintisiete años en 1862, aporta muchos datos por su larga trayectoria en hospitales. Bourneville, muy preocupado y muy informado de las historias de brujerías y del Sabbat, nuevamente arremete contra la religión y habla de los errores de juicio que genera la ilusión. Los efectos que produce el éter en cuanto a la producción de sensaciones

voluptuosas en las histéricas, podrían ser atribuidas fácilmente a posesiones demoniacas ya que el fondo es el mismo y los síntomas, análogos.

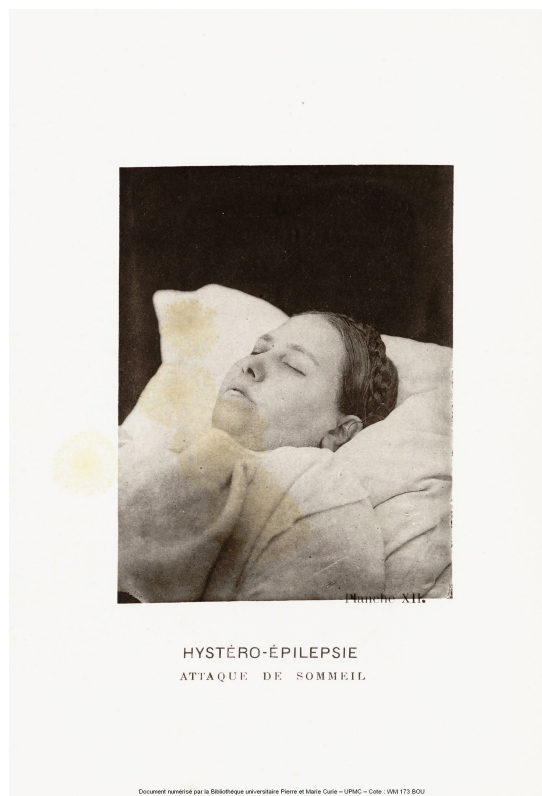


Planche XI.

HYSTÉRO-ÉPILEPSIE
ÉTAT NATUREL.

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie - UPMC - Cote : WM 173 BOU

89. Paul Regnard, *Hystéro epilepsia: estado natural*, c. 1875.
Lámina XL. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie Photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)



90. Paul Regnard, *Histéro epilepsia, ataque de sueño*, 1875.
Lámina XII. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie Photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)

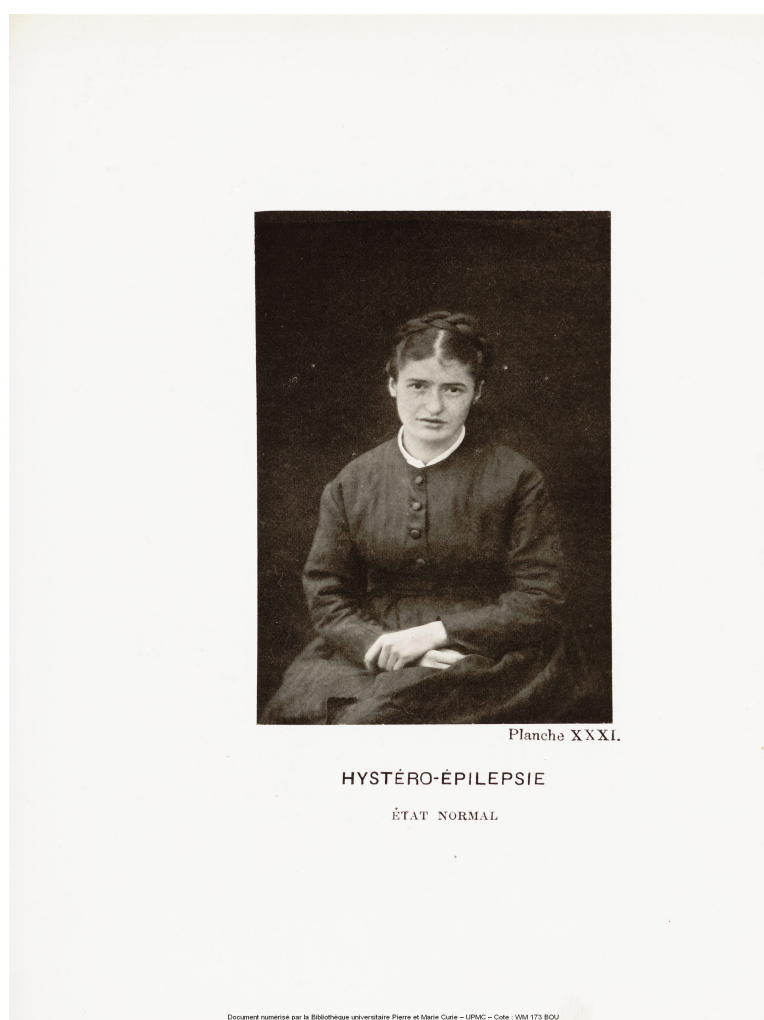
En la *Observación XIII*⁵⁵⁵, B...A...que es una joven que ingresó en mayo de 1878 a La Salpêtrière como “fille de service” o empleada doméstica, es tomada para hacer con ella múltiples experimentos hasta tanto se le ingrese propiamente como paciente, lo cual no había ocurrido aún en enero. En ese mes fue presa de un ataque de cólera que continuó alternándose con agitación. Se probó con ella la sensibilidad cutánea escribiendo en su pecho el nombre “Alphonsine”, que no se sabe si era su nombre verdadero.

Se indujo el aura, la letargia, la catalepsia, tratamientos con hidroterapia para los ataques que presentó, y luego éstos le fueron provocados. No queda claro si ella ingresó solamente como “fille de service” y luego “contrajo” la histeria o ya había presentado esa sintomatología.

Finalmente, la *Observación XIV* trata sobre Ma...N...Suzanne, lavandera, que entró al servicio de Charcot como paciente a la edad de diecinueve años, el 24 de marzo de 1879. Bourneville hace el mismo recorrido de los ataques, catalepsias, letargias y

⁵⁵⁵ La *Observación XII* es de Augustine.

tratamientos que en las observaciones anteriores pero especifica que esta joven “nos ofrece -nous offre- ... el tipo perfecto, es una muestra del *carácter*, de la *fisionomía*, del *atractivo*, de los *gustos* y *caprichos* de la histeria⁵⁵⁶”. Resulta muy desconcertante esta frase, en tanto esta chica estaría complaciendo a los médicos (“nous offre”), al cumplir con el prototipo de la histeria, lo cual deja la sospecha de que efectivamente haya sido una fabricación teórica sobre la cual estas mujeres han realizado su parodia, no ciertamente de una forma calculada y consciente, pero sí en una relación transferencial. Es clara la complacencia de Bourneville al hallar a alguien en quien se pueda probar la teoría.



91. Paul Regnard, *Hystéro-épilepsia, estado normal*, c. 1875.
Lámina XXXI. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(Paris, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

⁵⁵⁶ Desirée Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, op. cit., p. 223.



Planche XIX.

LÉTHARGIE
SOMNIATION : HYPEREXCITABILITÉ

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

92. Paul Regnard, *Letargia, ensoñación, hiperexcitabilidad*, c. 1875.

Lámina XIX. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.

Désirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.

Iconographie photographique de La Salpêtrière.

(París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

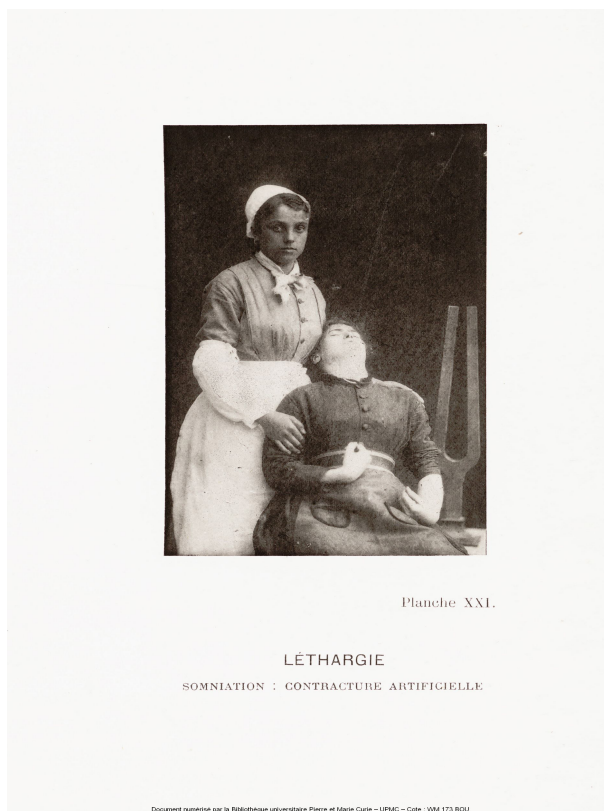


Planche XX.

CATALEPSIE
PROVOQUÉE PAR LE BRUIT DU DIAPASON

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : VM 173 BOU

93. Paul Regnard, Catalepsia, c. 1875.
Lámina XX. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)



94. Paul Regnard, *Letargia, ensoñación, contractura artificial*, c. 1875. Lámina XXI. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
 (Paris, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)



95. Paul Regnard, *Letargia*, c. 1875. Lámina XXIII. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
 (Paris, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)



Planche XXVI.

CATALEPSIE
SUGGESTION

96. Paul Regnard, *Catalepsia*, c. 1875. Lámina XXVI. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

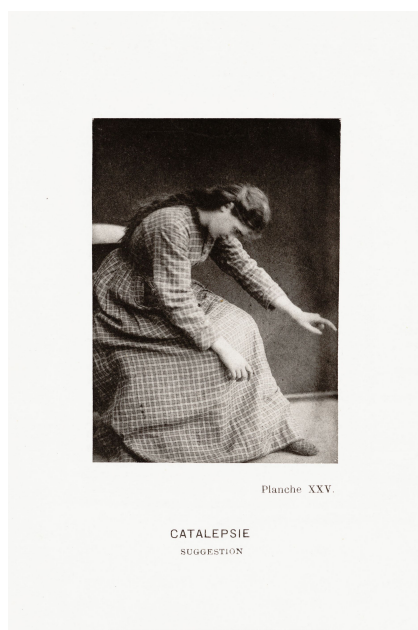


Planche XXV.

CATALEPSIE
SUGGESTION

97. Paul Regnard, *Catalepsia*, sugestión, c. 1875. Lámina XXV. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)



Planche XXXVI.

CATALEPSIE
DÉCLAMATION

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

98. Paul Regnard, *Catalepsia, declamación*, c. 1875.
Lámina XXXVI. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)

Bourneville concluye que las ilusiones del sueño que se presentan en la histeria, fueron interpretadas literalmente en otras épocas y eso implicó que muchas mujeres fueran acusadas de brujería y condenadas a la hoguera. Curas y monjas hacían creer a la gente que todas esas narrativas extrañas eran obra del demonio, sin embargo lo que sucede es que en la noche, sostiene, las mujeres con enfermedades del sistema nervioso reviven en sueños sus ilusiones y luego les cuesta diferenciar la fantasía de la realidad, de allí que ellas mismas a veces creyeran que esas fantasías eran algo real.

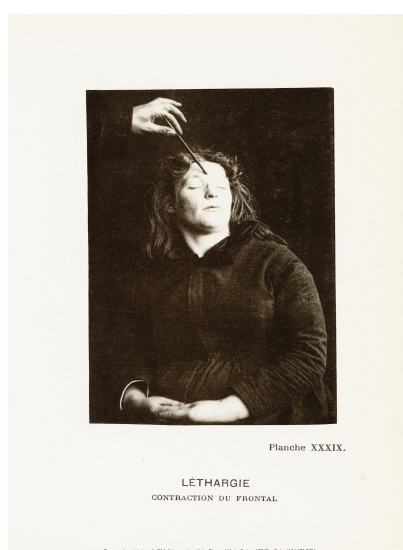
En el apéndice de este libro, Bourneville incluye un artículo sobre brujas llamado *El Sabbat*, que habla de sus rituales. Es un texto antiguo sin autoría y lleva como subtítulo *Del transporte de las brujas en Sabat*. Está ilustrado con grabados del *Compendium Maleficarum* de R.P. Guascius y está editado en 1626, en Milán.



99. Anónimo, *Las brujas y su beso ritual al diablo*, grabado. *Compendium Maleficarum* de R.P. Guascius, Milán, 1626.

En la tercera parte titulada *Procedimientos empleados para determinar los fenómenos hipnóticos*, Bourneville habla del magnetismo, la sugestión hipnótica y de las maneras para determinar y discriminar a los charlatanes y alejarse de los impostores. Se expresa a favor del método de hipnosis de Braid que es el que se utiliza en el servicio de Charcot, que permite la producción de la catalepsia pasando directamente del sueño. “En el estado de *fascinación*, el sujeto hipnotizado pertenece absolutamente al *fascinador*”⁵⁵⁷, puntualiza Bourneville. Se puede inducir el estado cataléptico en alguien que está hipnotizado desde hace largo rato, incluso se le puede poner a alucinar, lo que funciona mejor en sujetos jóvenes. También se pueden obtener contracturas reflejas si se coloca al sujeto en una cierta posición en la que permanecerá, aunque sea una posición incómoda o imposible.

Es importante subrayar el estado de subyugación en el que se encontraban las histéricas en el servicio de Charcot, los grados de experimentación a los que se llegó que merecen el apelativo de tortura. Hay que tener en cuenta que algunas, no se sabe cuántas, murieron en el juego de ensayo y error del médico, quien ocultaba su brutal ignorancia tras la respetable bata blanca, y también el papel político que tanto médicos como histéricas jugaron en el establecimiento del Estado laico. Ellos, intentando cimentar su propio poder científico y esas mujeres como residuo, como objeto abyecto del poder soberano recuperado para la medicina.



100. Paul Regnard, *Letargia* 1875. Lámina XXXIX. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière, 1880.
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 180.



Planche XXXIII.

CATALEPSIE

SUGGESTION : CRAINTE

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

101. Paul Regnard, *Catalepsia*, c. 1875.
 Lámina XXXIII. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
 (París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)

3.6. *La Nouvelle Iconographie de La Salpêtrière*

El contenido de la *Nouvelle Iconographie* abarca una gran cantidad de colaboradores médicos que escribieron sobre neurología y algunos sobre histeria, pero su relación entre medicina y arte es explicitada desde el inicio de la colección. Como había mencionado anteriormente, Charcot y Richer habían escrito sus obras *Les Démoniaques dans l'Art* y *Les déformés et les malades dans l'Art* en 1889.

En el primer fascículo de la *Nouvelle Iconographie* se dio a conocer la obra de Alberto Durero sobre un leproso. En los siguientes, se muestran reproducciones de una serie de pinturas y esculturas inspiradas en las deformidades o enfermedades, como los enfermos, paralíticos, sifilíticos, comentadas por Charcot y Richer.

Henry Meige continuó con el estudio de crítica médica de obras de arte sobre enanos, gigantes, leprosos, enfermos de gota y él mismo escribió una monografía sobre los pintores de la medicina, refiriéndose a las escuelas flamenca y holandesa.

Más tarde, otros colaboradores se interesaron en este género de investigación. La obra médico-artística de *La Nouvelle Iconographie* consta de doscientas cincuenta fotografías.

Paul Richer por su parte, publicó en 1902 *L'Art et la médecine*⁵⁵⁸, una verdadera joya de libro, en el que Richer recopila y analiza trescientas cuarenta y cinco obras de arte de una gran cantidad de artistas que han representado las figuras del dolor, las extrañas, las rechazadas, los despojos sociales, así como la figura de los médicos. La serie comprende: los demoníacos, los grotescos, los enanos, los bufones, los idiotas, los ciegos, los leprosos, las víctimas de las pestes, los enfermizos, los muertos y los insanos y los médicos.

4. Las “hystero-stars” de Charcot

La investigadora Janet Beizer⁵⁵⁹ pasó algunos meses en la Biblioteca Charcot del Hospital de la Salpêtrière leyendo los informes médicos de las histéricas y alude al

⁵⁵⁸ Paul Richer, *L'art et la médecine*, Paris, Gaultier, Magnier & Cie, 1902.

⁵⁵⁹ Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth Century France*. Ithaca, Cornell University Press, 1994.

olvido de las mujeres de carne y hueso que fueron las protagonistas en los experimentos de la clínica de Charcot. Su gran conclusión es que la diferencia entre lo científico y lo ficcional se desdibujó, hasta que la histeria como tal prácticamente desapareció para dar paso a un discurso hecho a imagen y semejanza "...de lo que temían, deseaban y repudiaban los hombres racionales del siglo diecinueve⁵⁶⁰".

De ser solamente una enfermedad femenina, la histeria pasó a ser en el siglo XIX, un síntoma de la época. En una relación dialéctica entre médico-paciente, la histeria fue una construcción donde el saber fue tomando forma a partir de esa tensión de poder. La histerización del cuerpo femenino fue algo real que ocurrió no solamente en un cierto sentimiento social como el efecto que produce la literatura, sino que los cuerpos concretos fueron el campo privilegiado de las expectativas de Charcot y su Escuela y también de la resistencia de las llamadas histéricas.

Pero, ¿quiénes eran estas mujeres? ¿de dónde venían? ¿cómo llegaban a la Salpêtrière? La población asilar en la clínica era de estratos muy bajos de la clase obrera o de zonas campestres pauperizadas. Provenientes del discurso religioso, reductos del poder soberano, su sintomatología no logra inscribirse en el discurso religioso ya decadente y por lo tanto, ese malestar no logra ser interpretado y articulado desde allí.

Lo que Charcot recibe son los restos de ese poder soberano cuyas portadoras son mujeres no educadas y con un historial de pobreza y abuso a cuestras y que ya de suyo formaban parte de las alcantarillas de la sociedad. Lo único que poseían era su poder de resistencia, su desobediencia y rebeldía o la posibilidad de hacerse un lugar a partir de portar una máscara de sometimiento.

4.1. Blanche, Augustine y Geneviève

Augustine, cuyo verdadero nombre fue Louise Augustine Gleizes, fue ingresada el 21 de Octubre de 1875 en el Hospital de la Salpêtrière a la edad de catorce años⁵⁶¹. Fue y sigue siendo la amada por los artistas, coreógrafos, escritores y por la cámara, ya que de

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁶¹ Así consta en el certificado de nacimiento revisado por Asti Hustvedt, *Medical Muses. Hysteria in Ninetenth-Century Paris*, op. cit., así como el registro del mismo hospital, que consigna su fecha de nacimiento como el 21 de agosto de 1861. El registro realizado por Bourneville consigna que tenía 15 años y medio. Desirée Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, op. cit., p. 124

hecho fue la estrella de la *Iconografía* por su capacidad fotogénica⁵⁶². Las fotografías de sus ataques, de las actitudes pasionales, de los momentos de delirio, son de una belleza innegable y llegó a ser “la “supermodelo” de la clínica”⁵⁶³.

Admitida en la Clínica de la Salpêtrière en la primavera de 1877 a los dieciocho años, Blanche, de nombre real Marie Wittman, cobró fama en Europa como “la reina de las histéricas”. Esta adolescente llegó en el momento en que Charcot era ya reconocido como un especialista en la histeria y probablemente se convirtió en protagonista por las dotes que tenía para adecuarse al prototipo que Charcot había establecido para la tal enfermedad⁵⁶⁴.

Geneviève Basile Legrand fue para Charcot, la prueba de que las posesiones demoníacas y trances espirituales eran fenómenos que la ciencia podía explicar. Tanto para él como para Bourneville fue un innegable caballo de batalla entre la ciencia y la superstición religiosa, según lo dan a ver en la *Iconographie*⁵⁶⁵.

Insisto en la observación de Asti Hustvedt de que los nombres de las pacientes eran cambiados permanentemente. Se hacía referencia a ellas con letras casi siempre diferentes, o se aludía al “caso” con otro nombre de pila, como si lo que las identificara fuera la gama de síntomas que conformaban un prototipo, y como si el nombre de un sujeto no importara en absoluto una vez que se cruzaba el umbral de ese gran hospital de la ciudad.

Con estas pacientes y con todas las demás que no fueron “estrellas”, Charcot y sus discípulos experimentaron una serie de técnicas, crearon instrumentos, establecieron protocolos, hicieron grandes demostraciones públicas, intervinieron en sus cuerpos, todo esto en nombre de la Ciencia y en medio de la contienda entre los partidarios del laicismo y quienes estaban a favor del dominio eclesiástico y monárquico.

Durante más de un siglo después de toda esta historia, Charcot ha sido un médico reconocido no solamente en el ámbito de la neurología, sino también en el campo de las prácticas “psi” (psicoanálisis, psiquiatría, psicología), pero ¿quién recuerda a las histéricas de La Salpêtrière? ¿Y quién se preocupó alguna vez por conocer las vidas de

⁵⁶² Augustine, es seguida por Didi-Huberman como una de las “estrellas” sacrificiales de este teatro y de esta iconografía.

⁵⁶³ Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth Century France*, op. cit., p. 145.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁶⁵ La *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (s.f.e.) publicada por Bourneville y Paul Regnard se encuentra en los Estados Unidos de América y si bien es cierto es de dominio público, Nabu Public Domain Reprints ha puesto en circulación para la venta una copia exacta escaneada del original ya que nadie tiene los derechos reservados. En esta Iconografía se pueden observar no solamente las fotografías, sino todas las notas y registros realizados por Bourneville y Regnard. Me he basado en esta edición y en los originales que se encuentran en la Bibliothèque Charcot en París para figurar estas biografías, tomando los pasajes que me puedan orientar en mi planteamiento.

esas mujeres? ¿A quién le inquietó saber quiénes eran, de dónde venían, por qué y cómo llegaron a La Salpêtrière y qué fue de ellas a la muerte de Charcot?

Asti Hustvedt, una académica independiente, especialista en literatura francesa que ha enfocado su trabajo en la relación literatura-histeria, fue quien asumió el reto de investigar, de seguirle el rastro a tres de estas mujeres, las más conocidas, las estrellas de la Clínica. Su investigación culminó con la publicación de un libro que tituló *Medical Muses*⁵⁶⁶. Estas mujeres vienen a ser representantes de todas las que sirvieron de “conejos de indias” para el progreso de la ciencia. De la mayor parte no se podrá saber nada porque no se dejó traza, mucho menos de aquellas que estaban siendo tratadas en la consulta privada, donde generalmente para empeorar las cosas, se podía establecer un pacto entre el marido, o el padre o madre, y su médico. El significativo “privado” ha recaído de manera muy pesada sobre las mujeres, no solamente en lo que a violencia doméstica se refiere, sino también en la práctica médica, lo que amerita una investigación en sí.

Lo que se va a exponer a continuación en lo que respecta a la vida cotidiana de la Clínica de las enfermedades nerviosas en La Salpêtrière en la época de Charcot, va a ser narrado a partir de estos tres personajes de la *Iconographie* y está basado en el estudio de Hustvedt, así como en el texto mismo de la *Iconographie* y en algunos otros documentos que se consignan de forma pertinente.

4.1.1. *Blanche, la reina de las histéricas*

Marie Wittman ingresó a la Salpêtrière con los síntomas de desmayos, convulsiones y parálisis que se habían presentado por épocas desde que tenía veintidós meses, en que quedó temporalmente paralítica, sorda y muda. Durante toda su niñez presentó ataques de furia, haciendo rabietas en el suelo acompañadas de gritos, sollozos y risas.

Nació el 15 de Abril de 1859 en una pobrísima familia de ocho hijos de los que murieron cinco, afectados de constantes convulsiones. Su padre fue un carpintero tan violento que finalmente fue internado en el hospital de Saint Anne, donde permaneció hasta que terminó sus días. La misma Marie fue víctima de los exabruptos de su propio padre quien en una ocasión, intentó tirarla por una ventana. Su madre, que sufría de

⁵⁶⁶ Asti Hustvedt, *Medical Muses. Hysteria in Ninetenth-Century Paris*, op. cit.

ataques de “nervios”, tenía uno de los empleos más degradantes y peor pagados de la época: era lavandera en las orillas del Sena. Muy apegada a ella, Marie estuvo a su lado hasta la edad de doce años, en que fue enviada a trabajar y vivir donde un peletero y su mujer, a quienes escondía sus síntomas, que se presentaban solamente de noche.

A sus trece años, el peletero comenzó a acosarla sexualmente y pronto pasó a golpearla. Entonces, los ataques convulsivos de la joven recrudecieron hasta llegar a quebrar cosas involuntariamente, las que le eran cobradas por su patrona. Cuando cumplió los catorce años, huyó de esa casa y buscó a su madre. Durante un año, la chica estuvo junto a ella ayudándola en el trabajo de lavandera.

Hustvedt comenta que tal oficio exigía de quince a dieciocho horas de trabajo al día, cargando enormes pesos y para rematar, quienes lo ejercían eran percibidas como prostitutas encubiertas⁵⁶⁷. Sin embargo, Marie narraba que había sido una buena época para ella porque le gustaba estar al lado de su mamá.



102. Marie Wittman, c. 1875. Fotografía.
(Olivier Walusinski, “Louise Augustine Gleizes”,
European Neurology, 2013;69 (4): pp. 226-228)

⁵⁶⁷ *Ibid.*, pp. 38-40.



Planche I.

HYSTÉRO-ÉPILEPSIE
ÉTAT NORMAL

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

103. Paul Regnard, *Histero-epilepsia, estado normal*, c. 1878. Lámina I.
Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(Paris, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

Allí conoció a Louis, un chico con el que tuvo una relación amorosa hasta que su madre murió debido a una infección respiratoria. A partir de este acontecimiento, sus hermanos fueron dados en adopción y Marie se vio forzada a retornar donde el peletero que ya tuvo vía libre para violarla, cosa que hacía con frecuencia. Usualmente después de estos actos, convulsionaba y perdía el conocimiento, pero sus ataques se agravaron hasta el punto de presentarse en el momento mismo en que el peletero la estaba forzando sexualmente.

Finalmente, huyó de allí y consiguió empleo como asistente en el Hôpital Temporaire, uno de los peores empleos en un hospital, donde las asistentas de enfermería no solamente eran mal pagadas, sino que recibían mala alimentación y debían encargarse de las labores más pesadas y asquerosas. Se las consideraba además unas ladronas de los bienes de los enfermos, por lo que su imagen pública estaba muy dañada.

En este trabajo se enamoró de Alphonse, con quien se fue al campo. La relación no resultó y regresó a París, donde se encontró muy sola y sus síntomas nuevamente se agravaron, por lo que fue a parar a un convento en la rue de Cherche-midi hasta ser admitida en el hospital de Saint-Mandé. Allí se apasionó de un chico que se cree que era un médico interno. Hustvedt al igual que otros autores, señala que no solamente no eran infrecuentes las relaciones entre médicos y enfermas, sino que no estaban consideradas como faltas a la ética⁵⁶⁸.

De Saint-Mandé fue despedida por romper unas sábanas en la lavandería en un momento en que experimentaba un ataque histérico, hasta que en La Salpêtrière consiguió trabajo como asistente hasta llegar a ser admitida en el pabellón de epilépticos⁵⁶⁹.

Hustvedt afirma que en el certificado de nacimiento de Marie se especifica claramente que su nombre era Marie Wittman, pero se le llamó Blanche desde el inicio. Los reportes hablan de que en sus ataques, ella llamaba a una tal Blanche y así se les ocurrió seguirla nombrando, como si el nombre fuera cualquier cosa, como a un perrito que es adoptado por un nuevo dueño. Concuerdo con Hustvedt en que ese nombre resulta simbólico, en el sentido de que era una muchacha que no tenía nada en la vida, era como una tabula rasa, una página en blanco donde se podía escribir cualquier cosa; Marie Wittman podía recibir cualquier identidad⁵⁷⁰, ella era “Blanche”.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, pp. 41-42.

⁵⁶⁹ Parece que era muy frecuente este pasaje de enfermo a trabajador y de trabajador (de base eso sí) a enfermo en aquella época.

⁵⁷⁰ Asti Hustvedt, *Medical Muses. Hysteria in Nineteenth-Century Paris*, op. cit., p. 43.

Marie ingresó en La Salpêtrière en un momento político importante en cuanto a la carrera de Charcot. Siendo un hospital de caridad, La Salpêtrière era al momento el hospital más importante de París en cuanto a investigación sobre histeria, pero los artículos de Charcot apenas revestían alguna importancia. Los síntomas de Marie se ajustaban a la perfección a los intereses de Charcot, que a partir de 1870 se había centrado específicamente en la histeria.

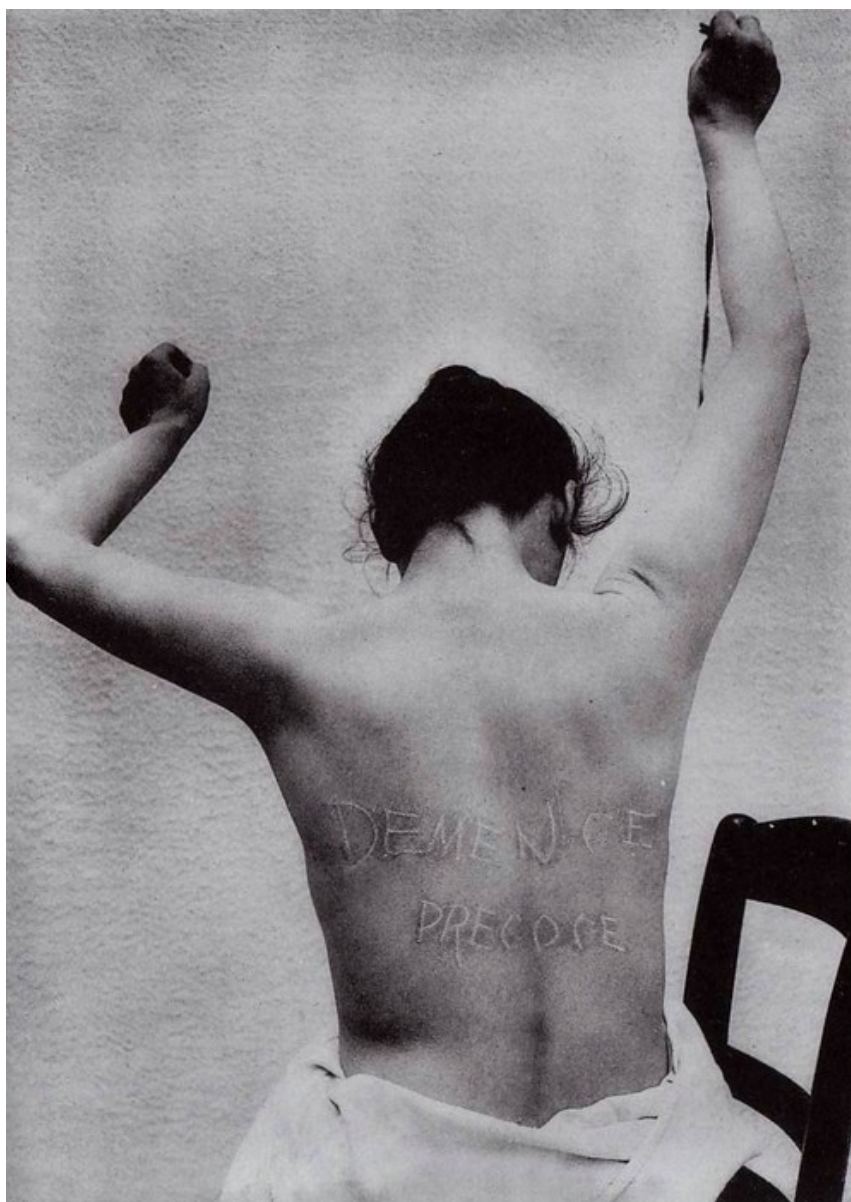
Al inicio, la ahora llamada Blanche fue impredecible, rebelde, agresiva y destructiva. Se hizo adicta al éter que le suministraban e intentó una vez darse a la fuga, por lo que fue puesta en una celda de castigo. Más adelante, quebró una ventana y Charcot la envió al pabellón de las mujeres locas por siete meses y medio, donde a pesar de tener el mismo tratamiento con los mismos médicos, quedaba sin la libertad que le era reservada a las pacientes histéricas, que podían circular libremente por el hospital, sus jardines, el laboratorio de fotografía, la cocina. Lógicamente, la medida era coercitiva.

Después de esto, se convirtió en una histérica ejemplar. Se ajustó a los requerimientos médicos que a su vez la compensaron, reconociéndole su belleza y cualidades.

A Marie se le aplicaron todos los métodos que Charcot usaba, excepto la clitoridectomía, la cual ya en ese momento se había abandonado por la cantidad de infecciones que produjo con riesgo de septicemia y muerte. (A pesar de los informes de rotundo éxito en su aplicación por parte del Dr. Baker-Brown de Londres, consignados en el libro antes comentado).

Por supuesto, se le aplicó siempre la hipnosis. Si bien no era muy sensible al inicio, Blanche se tornó muy “obediente” después de la manipulación de las “zonas histerógenas” de su cuerpo, que habían sido mapeadas por Charcot y que iniciaban o suspendían un ataque histérico al ser presionadas. Una de las compresiones más utilizadas era la de los ovarios, para lo que se fabricó especialmente un aparato que se llamó “compresor de ovarios”. Lo más recomendable era usarlo cuando se empezaba a sentir el “aura”, esto es, las sensaciones precursoras de un ataque que podían consistir en un dolor en la región ovárica izquierda (que se llamaba “globo histérico”, una sensación de una bola que sube por la garganta, que era lo que reportaban las histéricas de La Salpêtrière), palpitaciones, perturbaciones visuales, malestares intestinales y fluctuaciones entre palidez y sudoración. En el caso de Marie, además, se presentaban cambios de humor muy violentos entre risa y llanto. Otro de los síntomas era el dermatografismo. Concuerdo totalmente con Hustvedt cuando plantea que la idea de posesión no puede quedar más patente: la posesión de las “enfermas” por parte de los

médicos, que yo extendería a la posesión de las mujeres por parte de los hombres. Porque, de otra manera, ¿no es lógico pensar que les sería muy difícil pensar a “sus mujeres”, esposas, hijas, en un plano totalmente diferente a como trataban, pensaban o veían a las histéricas de la Clínica?



104. Albert Londe, *Dermografismo*, c. 1897. Fotografía, impresión en papel.
(Jean-Martin Charcot et al, *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*,
Volumen 17, Paris, Masson et Cie, 1904)

En el cuerpo de Blanche-Marie se escribió su nombre, en su pecho y en su abdomen y el de la clínica, Salpêtrière, como un animal que pertenece a un dueño, como si se pretendiese que su destino quedara sellado allí, en ese lugar, al que ahora pertenecería por siempre, a La Salpêtrière, lo cual de verdad ocurrió. El cuerpo es un archivo y el archivo determina el futuro, lo comanda, lo predice. Su piel se levantó dos milímetros. Dos días después, cuando el enrojecimiento había desaparecido y las letras se levantaban como lápidas, Marie no quiso regresar a su dormitorio después de sufrir un ataque en el patio. A pesar de ello, de un rechazo tan evidente a tal insolencia de los médicos, éstos, incapaces de la más mínima escucha, volvieron a escribir una vez más en su cuerpo. Esta vez, pusieron en el pecho “su” nombre, en cada pierna “Agosto” y en el abdomen, “Salpêtrière”. Lo que les interesó fue ver que en el abdomen y el pecho las letras eran más visibles y resistentes que en las piernas. Por supuesto sabemos que se trató de una lucha de poder y que de una u otra manera, estos médicos sabían mucho más de los efectos de la escritura de lo que se confesaban a sí mismos. Ese día, Blanche-Marie permaneció en los jardines hasta las once de la noche.

Pero Marie se resistía, las demostraciones públicas con Blanche no siempre eran un éxito. Una vez, Charcot fue totalmente incapaz de eliminar la contractura de los músculos de la laringe y la lengua, por lo que quedó completamente muda y costó mucho que volviera a la normalidad.

Con ella se utilizó también la electricidad en su cara para producir diversas expresiones faciales.

Señala Hustvedt que ella se convirtió en la prueba viviente de la sintomatología histérica según Charcot⁵⁷¹. La muñeca viviente era sometida para que estuviera dispuesta a colaborar en las demostraciones públicas. Fue fotografiada, dibujada, pintada, reproducida en cera y en yeso y apareció en periódicos, artículos de revista, de opinión y hasta se hicieron novelas y obras de teatro con ella.

Como plantea la autora: “Si la histeria no fue activamente “manufacturada” en la Salpêtrière como muchos clamaron, fue sin embargo, definitivamente cultivada⁵⁷²”. Marie había llegado con ciertos síntomas, dice Hustvedt, no fueron una creación total de Charcot, lo que sucedió fue que sus síntomas fueron moldeados para que cupiesen en la nosología charcoteana.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 49. “If hysteria was not actively “manufactured” at the Salpêtrière, as some claimed, it was most definitely cultivated



Planche IX.

CATALEPSIE
ATTITUDE PROVOQUÉE

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

105. Paul Regnard, *Catalepsia*, c. 1878. Lámina IX. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)



Planche VII.

SOMNAMBULISME PROVOQUÉ
SOMMEIL

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

106. Paul Regnard, *Sonambulismo provocado, sueño*, c. 1878.
Lámina VII. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)



Planche X.

CATALEPSIE
SUGGESTION

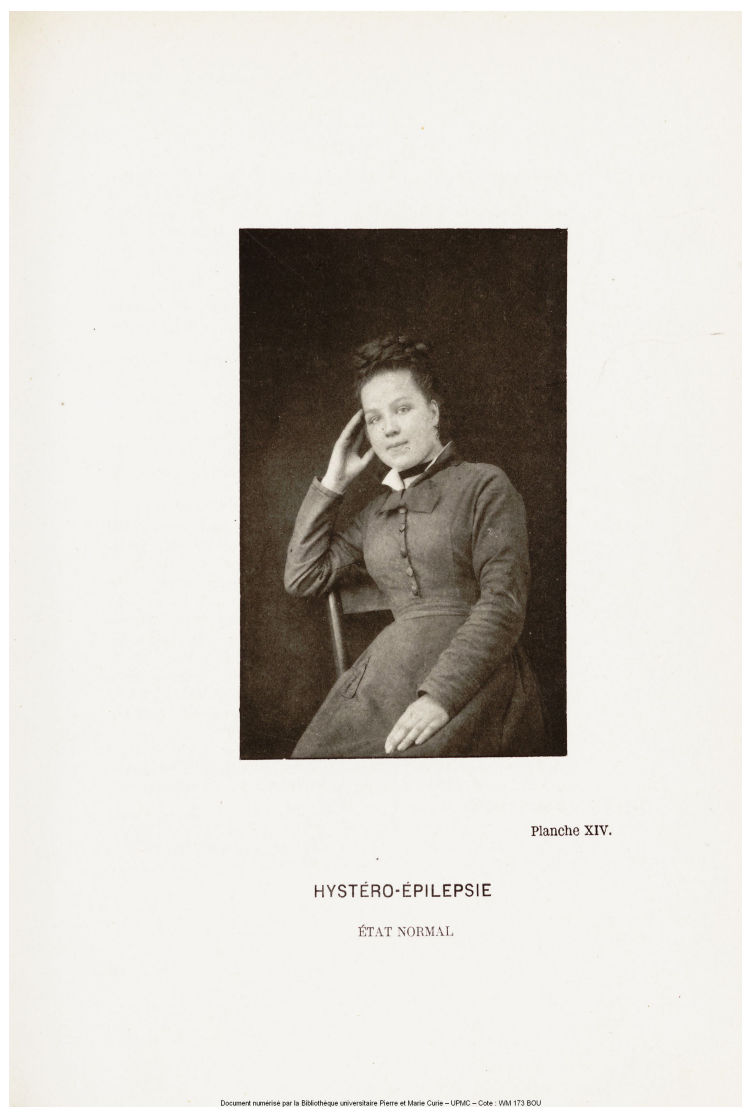
Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

107. Paul Regnard, *Catalepsia, sugestión*, c. 1878.
Lámina X. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(Paris, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

El final de Blanche-Marie es muy simbólico. A la muerte de Charcot no volvió a tener ataques. Ya dada de alta, continuó trabajando y viviendo en La Salpêtrière, primero en el laboratorio fotográfico de Londe hasta ser enviada al laboratorio de Rayos X que estaba siendo dirigido por el doctor Charles Infroit. Ya no volvió a ser nunca más la estrella, la “reina de las histéricas”, y evitaba responder a cuantos le preguntaban por su pasado. El contacto con el radio le fue produciendo cáncer y fue víctima de tres

amputaciones, sus dos piernas y su brazo izquierdo. Con tristeza hay que concluir que literalmente, a Blanche-Marie, “se la comió” la ciencia moderna.

4.1.2. *El ícono Augustine*



108. Paul Regnard, *Hystero epilepsia*, c. 1878.
 Lámina XIV. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
 (París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

La más fotografiada de las histéricas, referente primordial de las tipologías de la histeria según Charcot, fue utilizada para demostrar, ilustrar y ordenar los síntomas de la histeria y la secuencia de los movimientos corpóreos en los ataques.

Désiré-Magloire Bourneville, médico discípulo de Charcot, elaboró un notable registro del caso de Augustine. Fue él quien se encargó de elaborar las notas que han permitido saber hoy en día que esta adolescente de quince años fue enviada de una casa para convalecientes, luego de estar internada por cinco meses en L'Hôpital des Enfants Malades. Fue a parar a ese hospital por ataques convulsivos recurrentes que terminaban en micción involuntaria y una parálisis que inició en el lado izquierdo, con intensos dolores de vientre en el lado derecho que rápidamente comenzaron a alternarse del lado derecho al izquierdo. El momento en que aparece el cuadro clínico, coincide con el desarrollo de las características sexuales secundarias.

Bourneville la describe como alta, de buena musculatura y en negritas e itálicas anota: “mais non encore réglée” (aún no menstrúa). La nota de remisión del colega de Bourneville, del Hospital de Niños, dice así: X...es alta, bien desarrollada, cuello fuerte, senos voluminosos, axilas y pubis cubiertos de vello, carácter decidido y vital, humor cambiante, ruidosa. No se conduce como una niña, tiene prácticamente el aire de una mujer hecha y derecha y sin embargo jamás ha reglado⁵⁷³”. Bourneville por su parte, la describe así: “L...es una rubia alta y fuerte para su edad, y ofrece todo el aspecto de una púber. Es activa, inteligente, afectuosa, impresionable, mas caprichosa, le gusta mucho llamar la atención. Es coqueta, pone mucha atención a su cuidado personal, al arreglo de su abundante cabello que lleva a veces de una manera, a veces de otra, le encantan las cintas de colores vivos⁵⁷⁴”.

Al momento de su ingreso en La Salpêtrière su madre de cuarenta y un años y empleada doméstica, padece de migrañas que la hacen tener que quedarse en la cama. Su padre de cuarenta y cinco, tuvo una pleuresía que le dejó una parálisis y también trabaja como empleado en casas de la burguesía.

Louise Augustine nació el 21 de agosto de 1861 y fue la mayor de una familia de siete hijos. Después de ella nació vivo un varón, otro murió de difteria, dos hermanos y una hermana murieron de causas desconocidas mientras estaban en amamantamiento al cargo de una madre sustituta, y el último fue un varón pre-término que no sobrevivió⁵⁷⁵.

⁵⁷³ Désirée Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, op. cit., p. 125.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 128. Estas dos traducciones son del francés al español y son mías. No se anota el original por no considerarlo indispensable, ya que es una traducción sencilla.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 124.

Como se acostumbraba en la época en la clase proletaria, Augustine fue enviada al campo por sus padres con el objeto de que fuera amamantada por una madre sustituta. Tal como plantea Hustvedt⁵⁷⁶, ésta fue una época de incorporación de las mujeres al trabajo remunerado a las que les fue imposible amamantar a los hijos por su propia cuenta, por lo que contrataban a otras mujeres para esta labor.

En esos tiempos, los índices de mortalidad infantil subieron porque a veces las familias no podían sufragar el costo del amamantamiento, y las madres sustitutas dejaban morir a esos bebés para ofrecer sus servicios a otras personas y lograr mantenerse a ellas mismas. Este fenómeno fue abordado de manera política. En 1860, el Dr. Alexandre Mayer inició una campaña contra esta costumbre, con la idea de que se daba en custodia a los niños (nuestros tesoros) a mujeres cuya moralidad y carácter eran desconocidos en provincias "...cuyo nombre a veces ni siquiera aparecía en el mapa⁵⁷⁷". De hecho, esta campaña produjo una legislación sobre la práctica del amamantamiento, creándose un Fondo de Estado que brindó supervisión y salario para las madres sustitutas a partir del cobro a los padres de las criaturas. Esto permitió que la práctica continuara hasta el siglo XX⁵⁷⁸.

Del campo, Augustine fue trasladada a Bordeaux a casa de unos familiares donde permaneció hasta los seis años y medio, en que fue internada en una escuela de monjas en La Ferté-sous-Joazeux⁵⁷⁹, no tan lejos de París, donde disponía de una cierta libertad para caminar por la campiña, tener algunos amiguitos "de los que se dejaba besar a cambio de dulces⁵⁸⁰". Visitaba con frecuencia a su amiga casada Jules y presenciaba las agresiones de que la hacía objeto su marido. En una ocasión, este sujeto intentó violarla. Solamente en vacaciones estaba con su familia de la que en realidad recibió escasa protección.

Era descrita por las monjas como inteligente y siempre dispuesta a leer, escribir y a coser a máquina. De carácter dulce aunque caprichosa y voluntariosa, era demasiado atrevida para su edad. Le daban ataques de cólera en los que se ponía negra, y las monjas la rociaban con agua bendita. A veces se escapaba del colegio con otras

⁵⁷⁶ Asti Hustvedt, *Medical Muses. Hysteria in Ninetenth-Century Paris*, op. cit.

⁵⁷⁷ El texto de Mayer es: "De la création d'une société protective de l'enfance pour l'amélioration de l'espèce humaine par l'éducation du premier âge". Paris: Librairie de Sciences Sociales, 1865, y las páginas citadas son pp. 4-5. Puede verse el estudio citado por Hustvedt que realizó George D. Sussman, *Selling Mother's Milk. The Wet-Nursing Bussiness in France, 1715- 1914*, Urbana, University of Illinois Press, 1982, p.122. En: Asti Hustvedt, *Medical Muses. Hysteria in Ninetenth-Century Paris*, op. cit., p. 150.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p.150.

⁵⁷⁹ Desirée Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, op. cit., p. 124.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 126.

compañeras para reunirse con un grupo de chicos dentro de los que se encontraba su hermano, sin embargo, ella a esa edad no había tenido relaciones sexuales.

Según le narró a Bourneville, “a pistola” la hacían leer el libro *La vida de los Santos*⁵⁸¹, era tanto lo que la aburría. Solía hacer cosas que molestaba a las monjas y para horror de ellas, se masturbaba en compañía de otras niñas, por lo que les ataban las manos a la espalda para evitar esta práctica, y en su caso hasta se le llegó a encerrar en una celda y a golpearla en la cara⁵⁸². Se empezó a sospechar entonces de posesión demoniaca y se la condujo a un cura, quien en una ocasión le impartió el ritual del exorcismo.

El padre trabajaba para un hombre al que se le nombra en los registros como señor C. que resultó ser amante de la madre. Ésta obligaba a su hija a besarlo y dirigirse a él llamándolo “papá”.

Cuando le dieron la salida del colegio de monjas, Augustine inmediatamente fue trasladada a la casa de la familia de este hombre donde según la madre, aprendería a coser y a cantar junto a sus niños⁵⁸³. La historia fue otra. No solamente las condiciones en que dormía no eran las de los niños del señor C., ya que dormía aislada, en una estancia pequeña “un petit cabinet”, sino que C. aprovechaba las ocasiones en que la señora C. estaba de viaje fuera de la ciudad, para seducir a la pequeña de trece años y medio.

En las primeras ocasiones el intento del señor C. no tuvo éxito, a la tercera vez éste la sedujo ofreciéndole lindos vestidos a cambio de su consentimiento. Como ella se negó, la amenazó con una cuchilla, la obligó a tomar licor, la desnudó, la puso sobre el lecho y la violó. Se consigna en el historial que la violación fue de un nivel de salvajismo tal, que al día siguiente la chica no pudo caminar. Había perdido sangre y le dolían sus partes genitales. Bourneville continúa narrando cómo al regreso de la señora C., Augustine se sentó a la mesa como de costumbre, pero su palidez y su negativa a besar en la mejilla al señor C., hicieron sospechar a su mujer mientras el señor C. le dirigía fuertes miradas de censura por dejarlo al descubierto.

Finalmente, la chica volvió con sus padres, enferma, con fuertes dolores abdominales y con vómitos. El médico que la vio ni siquiera la examinó y concluyó rápidamente que

⁵⁸¹ La Vida de los Santos era un álbum religioso, escrito por un grupo de eclesiásticos y escritores católicos, bajo la dirección de una comisión nombrada por el Arzobispo de París. Contenía una colección de biografías del Sumo Pontífice Pío IX, de los reyes, príncipes e infantes de España, cardenales, patriarcas, arzobispo, obispos y miembros del clero. Era dirigida por Joaquín Roca y Cornet. Esta obra fue premiada por Pío IX. Puede descargarse en el sitio: <http://joveneslourdes.blogspot.com.es/2011/09/descargar-libro-vida-de-los-santos.html>

⁵⁸² Asti Hustvedt, *Medical Muses. Hysteria in Nineteenth-Century Paris*, op. cit.

⁵⁸³ Desirée Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, op. cit., p. 126.

eran síntomas claros de su primera menstruación. Días después comenzaron los síntomas histéricos. Aterrorizada, veía los ojos verdes de un gato que a su vez la miraban a ella, y convulsionó a diario durante seis semanas. Después de ese tiempo, se topó en la calle con el señor C., quien la tomó por el pelo en actitud amenazante; esa noche tuvo otro acceso, más violento aún que los anteriores⁵⁸⁴.

Sus padres la pusieron a trabajar como sirvienta de una señora mayor y los ataques aminoraron en frecuencia e intensidad. En este periodo pudo hacer amigos y tuvo sexo con dos de ellos, primero con Georges y luego con Émile, con quien se citaba regularmente. A Émile le molestaba la relación que había tenido con Georges, situación que angustiaba a Augustine y que sería dramatizada posteriormente en sus delirios.

Sus padres se enteraron de las relaciones que tenía con estos dos chicos y en medio del alboroto que se creó en el interrogatorio, salieron a la luz de manera fortuita, muchas otras cosas que crearían un enorme disgusto a Augustine: el padre confesó sus dudas de que el hijo varón fuera en realidad suyo, puesto que sospechaba que el padre biológico era en realidad el señor C., de tal manera que fue un shock para Augustine que su hermano fuera hijo del hombre que la había violado y que su madre hubiese sido su amante. Más aún, su padre habría tolerado esta situación y para empeorar las cosas, salió a relucir también el hecho de que la madre habría ofrecido a Augustine al señor C. para que abusara de ella. Después de estas revelaciones, los ataques de Augustine se hicieron más y más frecuentes, y es en estas circunstancias que va a ser internada en el hospital para niños y luego en La Salpêtrière⁵⁸⁵.

Una minuciosa descripción de sus síntomas anotados regularmente, dan cuenta de la duración y frecuencia de sus ataques, que podían llegar a ser dieciocho, treinta y cinco, o hasta cincuenta diarios. En sólo el año de 1877, dos años después de su ingreso en La Salpêtrière, Bourneville reportó mil novecientos veintiséis crisis⁵⁸⁶.

Bourneville tomó nota también de los tratamientos aplicados: la compresión de ovarios que hacía cesar los ataques, las inhalaciones de nitrato de amilo, de cloroformo, cloruro de oro, cloruro de sodio y los aparatos y procedimientos utilizados: las purgas, las hidroterapias, la compresión de zonas histerógenas.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 126-127.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 167.



Planche XXX.

HYSTÉRO-ÉPILEPSIE

CONTRACTURE

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

109. Paul Regnard, *Histero epilepsia, contractura*, c. 1878.
 Lámina XXX. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
 (París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)



Planche XV.

DÉBUT DE L'ATTAQUE

CRI

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie - UPMC - Cote : VM 173 BOU

110. Paul Regnard, *Inicio del ataque*, c. 1878.
 Lámina XV. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie Photographique de La Salpêtrière.
 (París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

Se transcribieron también los contenidos de las alucinaciones de Augustine. Es así como sabemos ahora que las alucinaciones de la chica eran táctiles, visuales y auditivas, en las que podía aparecer el marido de su amiga Jules, ratas con largas colas, “el carro de la muerte”, símbolo éste que usaban los católicos reaccionarios en contra de los republicanos, y una en que en medio de un desfile, un hombre la alcanzó y le dio una cachetada. Bourneville describe también las alucinaciones en las que ella representa una y otra vez la violación de que fue objeto por parte del señor C. y la forma en que éste le introducía ratas en el trasero. En sus delirios, lo acusa claramente de ello, de haberla atado de piernas y manos y de haberla golpeado.



Planche XVII.

TÉTANISME

ATTITUDE DE LA FACE

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Code : WM 173 BOU

111. Paul Regnard, *Tetanismo*, c. 1878.
Lámina XVII. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(Paris, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)



Planche XVI.

TÉTANISME

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie - UPMC - Code : WM 173 BOU

112. Paul Regnard, *Tétanismo*, 1878. Lámina XVI. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
 (París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)

En una ocasión en que estaba siendo presentada al cuerpo médico en la sala utilizada para tal efecto, señaló directamente la presencia del violador. Efectivamente, el señor C., había asistido un par de veces a esa sesión convocada por Charcot. Augustine lo amenazó con denunciarlo si volvía, y ese día reveló a los médicos que la madre la había visitado en el hospital para convencerla de no acudir a la policía, y para torturarla acusándola de haber arruinado a la familia.

También en sus delirios, la joven elaboraba discusiones con Émile, Georges y su hermano, reproduciendo las historias y conversaciones entre ellos y los dramas de celos.



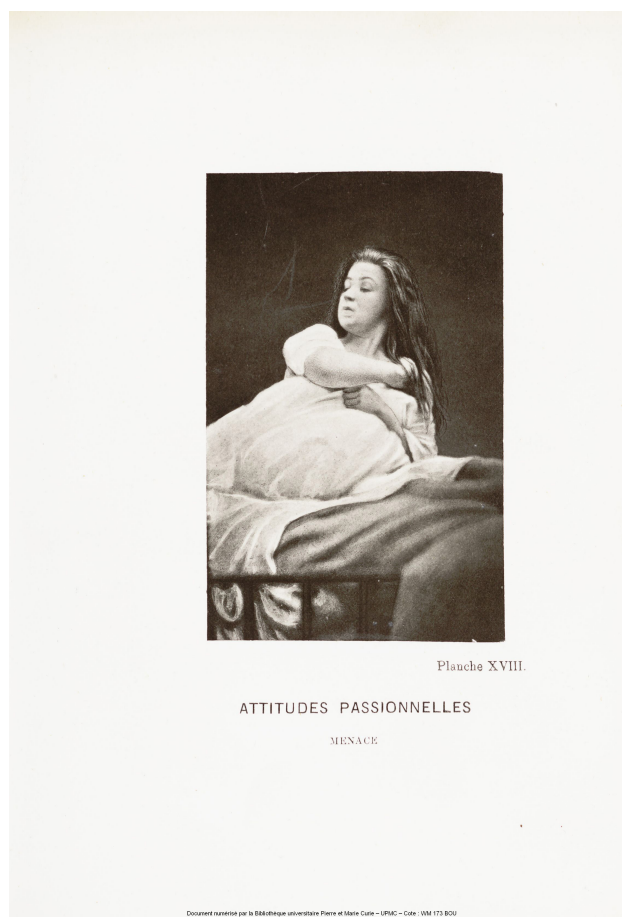
Planche XXVII

ATTITUDES PASSIONNELLES

MENACE

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

113. Paul Regnard, *Actitudes passionales, amenaza*, c. 1878.
 Lámina XXVII. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
 (París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)



114. Paul Regnard, *Actitudes passionnelles, amenaza*, c. 1878.
 Lámina XVIII. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
 (París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

Bourneville también anotó los sueños de Augustine y sus delirios en estado de hipnosis y en estado de drogadicción inducida. Las ensoñaciones de Augustine contienen revoluciones sangrientas y mataderos, hay unas en las que le roban, y otras en las que es amenazada de muerte.

Tal como señala Hustvedt, es importante hacer notar que si bien Bourneville no atribuía un significado a los sueños, sí los consideraba importantes y los anotaba. De alguna manera constituían para él un enigma⁵⁸⁷ o un efecto de los traumas.

Si bien para la Escuela de la Salpêtrière no hay ninguna posibilidad de considerar un origen psíquico de la histeria puesto que se trataba de reflejos somáticos, Bourneville sí constataba una relación entre la angustiosa vida de Augustine y sus ataques. No llegó al nivel de las formulaciones teóricas de Breuer y Freud acerca de la relación entre el

⁵⁸⁷ Asti Hustvedt, *Medical Muses. Hysteria in Nineteenth-Century Paris*, op. cit., p. 193.

trauma y los síntomas histéricos, pero afirmó “la relación existente entre los eventos de la vida real y las diferentes fases del periodo delirante de los ataques⁵⁸⁸”. Esto es, los delirios serían una narrativa de los sucesos acontecidos en otro momento. Contrariamente a Charcot, a quien no le interesaba el contenido del decir de sus pacientes histéricas, Bourneville consideraba verdaderas las alucinaciones, en el sentido de que tenían una base real.

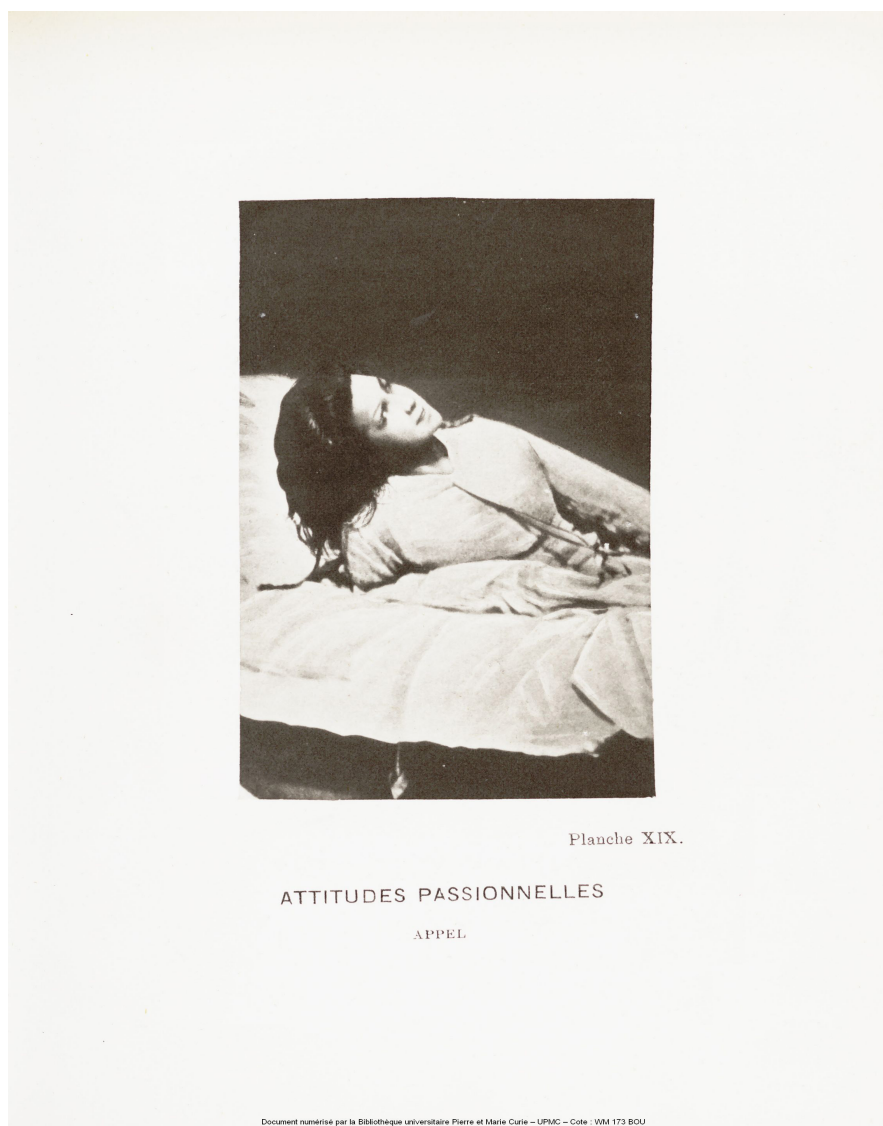
Una vez, narra Bourneville, “por inadvertencia” fue hipnotizada y llevada a letargia. La enfermera la acostó en su cama y como no volvía en sí, se llamó al médico de guardia. Éste trató infructuosamente de que recuperara la conciencia haciéndole compresión de ovarios, utilizando agua fría hasta que al día siguiente, después de veintidós horas en ese estado, el doctor Charcot la encontró grave, con la temperatura y el pulso muy bajos y la cara cianótica. No volvía en sí a las órdenes acostumbradas hasta que Charcot empezó a aplicarle compresiones de ovarios, tras las cuales se produjeron los ataques que “la llevaron a su recuperación”.

En otra ocasión, al ponerla a oler éter, éste le produjo una erotomanía con un doctor M. de otro departamento de La Salpêtrière. Ella se culpabilizaba mucho de este “romance” porque el médico era casado, pero fácilmente entraba en éxtasis eróticos llamándolo o hablando mucho de él⁵⁸⁹. Bourneville reproduce el diálogo que tuvo con Augustine con respecto a estas ensoñaciones que se producían al aplicar la sustancia. Augustine le narra que M...solía llegar hasta su cama, la besaba y la estrechaba en sus brazos mientras ella, inquieta, le preguntaba si la amaba. El respondía usualmente que sí hasta que en una ocasión, él respondió negativamente, lo que le produjo una profunda desazón. A criterio de Bourneville era el éter el que le producía estos sueños voluptuosos aunque M. aparecía en su sueño también cuando se le inyectaba nitrato de amilo. Sucedió que M. se acercaba cuando ella estaba entrando en el sueño, “la besaba”, “la tocaba de manera inconveniente”, “le tocaba los senos” “y entonces...hizo la...y yo feliz, yo le hice todo con placer y ardor...por dos horas...soñé que no estaba en La Salpêtrière, que vivía algunos días con él, que me juntaría con él en el bosque de Boulogne y me mostraría cosas bellas⁵⁹⁰”.

⁵⁸⁸ “...les rapports qui existent entre les événements de la vie réelle et les différents phases de la période de délire des attaques”, en Desirée Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, op. cit., p. 167.

⁵⁸⁹ Asti Hustvedt, *Medical Muses. Hysteria in Nineteenth-Century Paris*, op. cit., p. 205.

⁵⁹⁰ Desirée Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, op. cit., p. 188.



115. Paul Regnard, *Actitudes passionales, llamada*, c. 1878. Lámina XIX. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

De Diciembre de 1878 a la primavera de 1880, Augustine no tuvo ataques y fue dada de alta el 18 de febrero de 1879, aunque continuó viviendo y trabajando en La Salpêtrière durante dieciséis meses más como empleada, como “fille de service”.

Al finalizar las observaciones del caso Augustine, Bourneville afirmaría: “Es posible multiplicar al infinito las experiencias que he reportado, sea que se trate de *contracturas artificiales* que como lo repetía el maestro Charcot, permiten hacer la fisiología de los músculos y los nervios, sea que se trate en fin, de *alucinaciones provocadas*⁵⁹¹”.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 194.



Planche XXVIII.

DÉBUT D'UNE ATTAQUE

CRI

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie - UPMC - Cote : WM 173 BOU

116. Paul Regnard, *Inicio de un ataque, grito*, c. 1875. Lámina XXVIII. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)
-



Planche XXII.

ATTITUDES PASSIONNELLES

EXTASE (1876).

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 B10U

117. Paul Regnard, *Actitudes passionales, éxtasis*, 1876. Lámina XXII. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
 (Paris, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)



Planche XXVI.

ATTITUDES PASSIONNELLES

MOQUERIE

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

118. Paul Regnard, *Actitudes passionales, burla*, 1876. Lámina XXVI. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
 (París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)

Augustine continuó como objeto de experimentación voluntariamente. Le eran inducidos los ataques por hipnosis, se le daban órdenes por sugestión, se le aplicaba éter y otras sustancias para observar sus reacciones, las reacciones de la histeria. Se observaban y anotaban minuciosamente los síntomas del aura (los signos previos al ataque), se le inducían las letargias y catalepsias para probar con diversos métodos.

En este periodo siguió siendo hipnotizada por el mismo Charcot y fotografiada para la iconografía (es por eso que en algunas láminas aparece con una gorrita de mucama).

Charcot le daba diferentes órdenes que Augustine cumplía con la docilidad propia del estado de hipnosis, como por ejemplo, la de comer papel diciéndole que era tomate o produciéndole estados catalépticos para las fotografías o para sus lecciones y presentaciones públicas.

Al igual que las demás mujeres diagnosticadas con histeria, Augustine continuó reaccionando al flash de las cámaras y al sonido de las campanillas que se utilizaban para hacerlas entrar en estado hipnótico⁵⁹².



Planche XVII.

CATALEPSIE
PROVOQUÉE PAR UNE LUMIÈRE VIVE

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie - UPMC - Cote : WM 173 BOU

119. Paul Regnard, *Catalepsia*, c. 1878. Lámina XVII. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

⁵⁹² Asti Hustvedt, *Medical Muses. Hysteria in Ninetenth-Century Paris*, op. cit., p. 196.



Planche XVIII.

CATALEPSIE
SUGGESTION

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

120. Paul Regnard, Catalepsia, *sugestión*, c. 1878. Lámina XVIII. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)



Planche XIII.

LÉTHARGIE
CONTRACTURE ARTIFICIELLE

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

121. Paul Regnard, *Letargia, contractura artificial.* c. 1878.
Lámina XIII. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)



Planche XV.

CATALEPSIE

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : WM 173 BOU

122. Paul Regnard, *Catalepsia*, c. 1878. Lámina XV. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
 (París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)



Planche XXIII.

ATTITUDES PASSIONNELLES

EXTASE (1878).

Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie - UPMC - Cote : WM.173 BOU

123. Paul Regnard, *Actitudes passionales, éxtasis*, 1878. Lámina XXIII. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
 (París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)

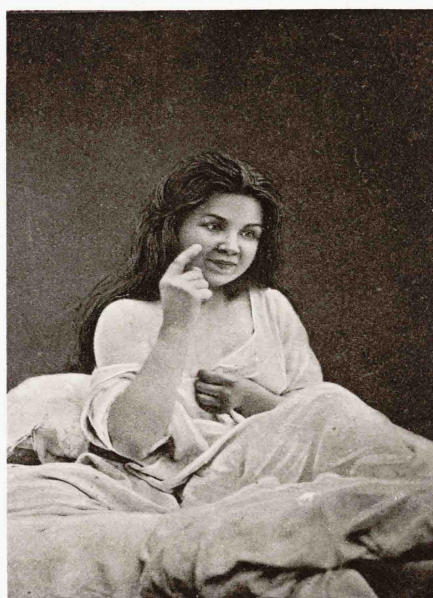


Planche XXIV.

ATTITUDES PASSIONNELLES

HALLUCINATIONS DE L'OUÏE

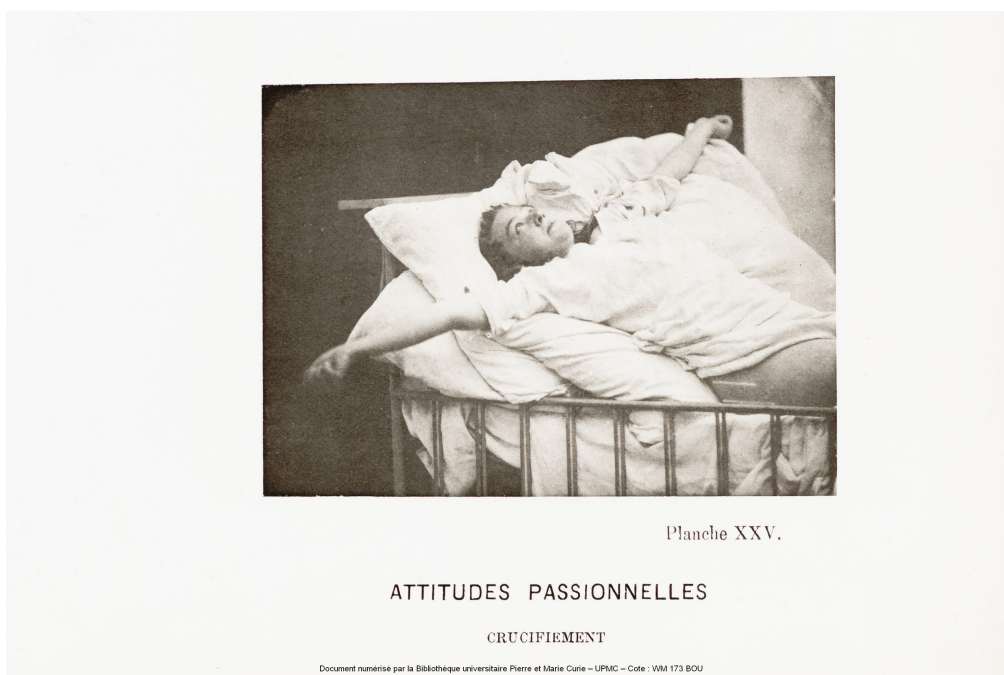
Document numérisé par la Bibliothèque universitaire Pierre et Marie Curie – UPMC – Cote : VM 173 BOU

124. Paul Regnard, *Actitudes passionales, alucinación*, c. 1878. Lámina XXIV.

Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.

Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.

Iconographie photographique de La Salpêtrière.(París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)



125. Paul Regnard, *Actitudes pasionales, crucifixión*, c. 1878. Lámina XXV. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms. Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard. *Iconographie photographique de La Salpêtrière*. (París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

Finalmente, Augustine fue ingresada como paciente nuevamente, a partir de un evento en que entró en agitación tuvo un ataque de rabia, rompió ventanas y desgarró una camisa de fuerza. Fue puesta entonces en una celda de la que escapó después de dos meses. A partir de allí, se volvió rebelde a la hipnosis, volvió a escapar y fue capturada en el momento en que iba a subir a un coche que la esperaba. En esta ocasión, nuevamente en estado agitado, se rompió la rótula y volvió a tener ataques.

Lo último que se consigna de ella es que, vestida de hombre escapó un 9 de septiembre, lo cual era en ese momento contra la ley. Se fue a vivir con su amante, al que había conocido en La Salpêtrière, posteriormente estuvo internada en La Charité Hospital⁵⁹³. Su registro de admisión por una lesión de ligamento, indica la dirección de su casa de habitación: el 19 de la rue du Sommerard, del 5° Arrondissement⁵⁹⁴.

⁵⁹³ cuyo edificio originalmente fue demolido en 1935 para construir allí la Facultad de medicina de París, precisamente donde actualmente se encuentra la pintura de Brouillet.

⁵⁹⁴ Asti Hustvedt, *Medical Muses. Hysteria in Nineteenth-Century Paris*, op. cit., p. 209.

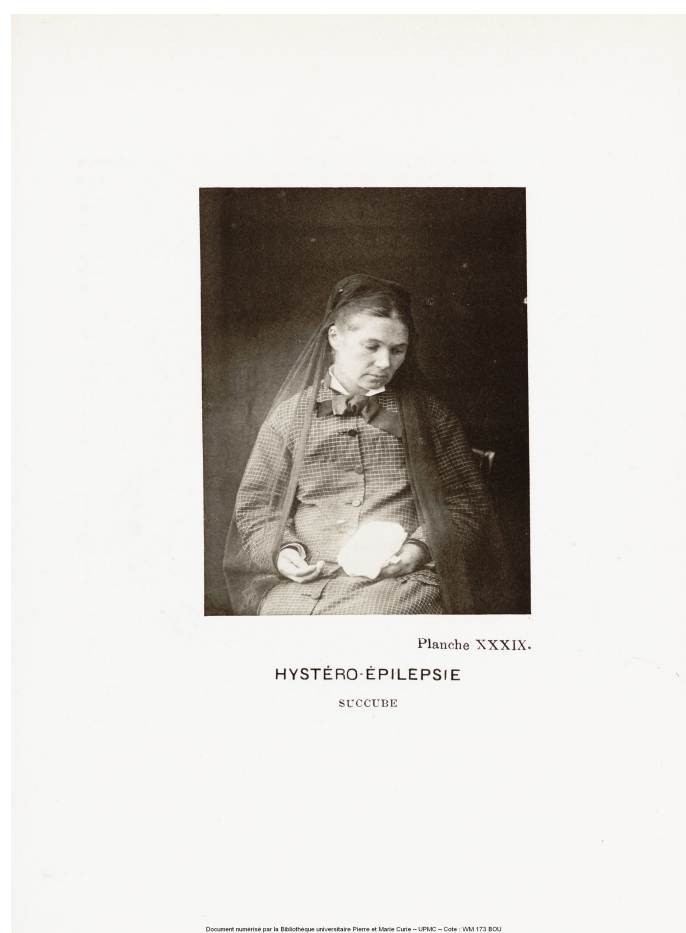


126. Paul Regnard, *Hystero-epilepsia*, c. 1878. Lámina XIII. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie Photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

4.1.3. Geneviève, la estrella escapista

Geneviève Basile Legrand, una muchacha profundamente religiosa, llegó a la Salpêtrière también en medio de las hostilidades entre la Iglesia católica y la ciencia francesa. El gobierno del Segundo Imperio (1852-1870) había puesto las Facultades de Medicina bajo vigilancia. Las recientes disciplinas de la neurología y la psiquiatría

Geneviève nació en Loudun, en enero 2 de 1843, un pueblo recordado por todos como la cuna de un famoso caso de posesión demoniaca y de hecho, los delirios de Geneviève eran acerca de demonios y de santos. Sus posiciones y contracturas en sus ataques, semejaban la “crucifixión”, el “éxtasis” o las “posesiones demoniacas” y presentaba lo que se llamó “estigmas o stigmata”⁵⁹⁶. Bourneville habla de su caso en la *Iconographie* como la *Observación IV*, de histéro-epilepsie, la califica de *Succube* (súcubo) y menciona las “singulares alucinaciones” que harían considerar “hace dos siglos” este caso como el de “una poseída”⁵⁹⁷.



128. Paul Regnard, *Hystero epilepsia, súcubo*, c. 1878. Lámina XXXIX.
Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)

⁵⁹⁶ Stigmata son heridas que sangran sin haberse ocasionado de manera lógica. Semejan las heridas de Cristo producto de la crucifixión.

⁵⁹⁷ Desirée Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, op. cit., p. 104.

En la *Iconographie* se puede leer la referencia que Bouneville hace también a la historia de Madaleine Bavent, de Louviers⁵⁹⁸, una posesa cuyos comportamientos pueden ser comparados con los síntomas de las histéricas de La Salpêtrière, en particular con el caso de Geneviève, así como las historias de otras mujeres consideradas santas o beatas⁵⁹⁹, cuyos trances de éxtasis o posesiones demoniacas serían catalogados sin más como histeria.

Sabemos de Geneviève que fue una niña abandonada en el umbral de la puerta de un hospital en la época en que en Francia no existían instituciones del Estado que se encargaran de los huérfanos, como en Inglaterra y en los Estados Unidos, sino que los orfanatos se encargaban de recibir a los niños y buscarles un hogar sustituto en el campo. Comenta Hustvedt que en esta época ser ilegítimo implicaba una estigmatización social porque estando en boga la idea de la degeneración hereditaria de los rasgos, estos niños tenderían a ser moralmente desviados y procrearían a su vez seres desviados. La esperanza era que estas desviaciones fueran contenidas con una educación con familias campesinas, en un ambiente más sano que el de la ciudad, “...La mejor manera de producir buenos ciudadanos franceses⁶⁰⁰”, y era también la forma de mantener a la población campesina en sus lugares y evitar la migración a las ciudades, aportándoles fuerza de trabajo para las labores del campo. Las parejas que adoptaban niños eran también remunerados por la crianza, si bien a medida que crecían, el estipendio iba disminuyendo, bajo la lógica de que el niño o niña podía ya trabajar y asumir su propia alimentación.

Los centros autorizados para aceptar estos niños en depósito para su distribución, habían sido creados para evitar la alta tasa de infanticidios producida por la pobreza. Tenían una especie de cajas en las que el niño o niña era depositado desde la calle, se tocaba una campana y se cerraba esa portezuela. Del otro lado, se abría otra puerta y se recogía al niño o niña. El fin de este mecanismo era que las personas no se sintieran perseguidas al momento de abandonar al infante y así se conservara el anonimato. Pronto, la avalancha de abandonados y abandonadas fue tal que se rediseñó la caja de tal manera que cupiese solamente un bebé, puesto que niños de hasta de 10 años eran abandonados

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 208

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 206 y pp. 202-226.

⁶⁰⁰ Asti Hustvedt, *Medical Muses. Hysteria in Ninetenth-Century Paris*, *op. cit.*, p. 221. “the best way to produce good French citizens”.

y depositados allí⁶⁰¹.

Geneviève fue registrada bajo el nombre de Geneviève Basile, de acuerdo al calendario católico y luego fue depositada en el Hospicio de Poitiers, único lugar de la región que estaba autorizado a aceptar infantes abandonados. Aquí le fue añadido el apellido Legrand, quizás porque el apellido Basile era tan poco frecuente que irremediablemente se la ligaría a esa familia. En su certificado, se consigna una fecha de nacimiento que luego no fue respetada en otros registros en los que ella aparece, creándose una gran confusión acerca de su verdadera identidad⁶⁰².

Al siguiente día de haber sido abandonada en el Hospicio de Poitiers, Geneviève fue enviada a vivir con una familia en una villa rural cerca de esa misma ciudad. En la *Iconographie* se lee que Geneviève no recuerda a esta familia pero sí los ataques de rabia que le daban.

En 1850, casi al cumplir los ocho años, fue devuelta al Hospicio, a lo mejor porque ya su estipendio decrecía. Desde allí fue enviada esta vez donde una mujer viuda en el mismo Poitiers y en menos de un año fue devuelta nuevamente. Se cree que la Madre Superiora del Hospicio la reclamó para aprovechar su habilidad en el oficio del cosido y así lograr cumplir con los pedidos de la fabricación de fundas. Estuvo allí seis meses y luego fue transportada a un pueblito en Beaumont, cerca de la ciudad, donde permaneció casi un año.

A la edad de diez años, en 1853, fue enviada a otro de los pueblitos donde no pareciera que el tiempo ha pasado, según Hustvedt. Esta familia no la envió a la escuela, la golpeaban con ortigas y desgarraban sus vestidos como castigo por acciones que le suponían. La *Iconographie* anota que ella se comportaba como si esa crueldad que recaía sobre ella no le importase, insensibilidad considerada típica de la histeria, sea por indiferencia o disociación⁶⁰³. Esta indiferencia histérica es el rasgo que vendría a ser acuñado por Pierre Janet como una de las características diferenciales de la histeria a la que llamó “la bella indiferencia”.

Fue viviendo con esta familia cuando conoció a un chico llamado Camille con quien tuvo un romance. Camille murió afectado de una “fiebre cerebral”, lo que afectó mucho a Geneviève. Su padre adoptivo, le impidió entonces ir al entierro y la encerró en su

⁶⁰¹ Asti Hustvedt, *Medical Muses. Hysteria in Ninetenth-Century Paris*, op. cit., cita el texto de Rachel Fuchs, *Abandoned Children: Foundlings and Child Welfare in Nineteenth Century France*, Albany, State University of New York Press, 1984.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 224.

⁶⁰³ *Ibid.*, p.226.

habitación; Geneviève escapó y corrió al lugar del sepelio para tratar de meterse en la tumba con el objeto de su amor. Fue llevada a la casa de vuelta desmayada y durante veinticuatro horas se mantuvo inconsciente. En los días posteriores, Geneviève fue presa de una enorme tristeza, no comía ni hablaba y luego, tuvo una crisis de rabia.

A pesar de que en la *Iconographie*⁶⁰⁴ se registra esta historia como parte de la verdadera historia de la chica, Husvedt no logró encontrar ningún rastro de Camille.

Al morir su madre adoptiva, el padre la devolvió al hospicio de Poitiers de donde la enviaron al Hospital Hôtel-Dieu, lugar en el que permaneció cerca de un año. Fue tratada con hidroterapia, usada más como forma de control y disciplina que de manera terapéutica.

Al salir del hospital ya no tenía edad para ser adoptada, por lo que empezó a trabajar. Fue seducida por su empleador, a lo que ella se opuso parcialmente por definirse como una mujer una piadosa que sólo se dejaba besar y fue durante este periodo donde tuvo un ataque mayor de histeria. Durante cinco o seis meses sufrió de un ataque diario en su estancia en el Hospital Hôtel-Dieu donde la dejaron internada su empleador y el médico. En el hospital, presentó los síntomas de un embarazo que pronto fue diagnosticado como síntoma histérico. En dos ocasiones atentó contra su vida y en una de ellas se cortó un pezón con unas tijeras sin sentir dolor.

Allí mismo inició lo que sería una larga serie de tentativas de fuga. Al darle de alta, entró a trabajar en una casa de la que fue despedida tras un ataque. Nuevamente internada, debió ser forzada a comer con un tubo.

A los diecisiete años escapó de nuevo con la ayuda de un médico interno que era su novio y se fue a vivir con él en París donde continuaron sus ataques. Viajaron a Poitiers y en una ocasión en que cayó en plena calle, fue enviada nuevamente al Hospital Hôtel-Dieu de donde nuevamente escapó y fue capturada por la policía que la envió a un asilo en Poitiers. Un año después fue dada de alta, volvió a París y se empleó como recamarera. De inmediato, un nuevo episodio la llevó al Hospital Hôtel-Dieu de donde la trasladaron a Necker. Allí fue una paciente complicada ya que no comía, no orinaba, por lo que se creyó conveniente que se la ingresase a La Salpêtrière y así fue como llegó al servicio de Charcot y sus discípulos.

⁶⁰⁴ Desirée Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, op. cit., p. 90.



129. Paul Regnard, *Periodo terminal: delirio melancólico*, c. 1878. Lámina XX. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie Photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)

Geneviève no había recibido una educación formal pero había aprendido a leer con los textos religiosos. Le gustaba mucho el *Libro de los Santos*. Admiraba a las santas que se mortificaban la carne y en sus síntomas estaba siempre presente alguno de estos rasgos: la mutilación del pezón (Santa Ágata se cortó los pechos), la mortificación de la carne, tenía episodios de anorexia como las santas y entraba en éxtasis.

Para Bourneville era un clásico de la histeria el presentar una conducta religiosa excesiva de lo cual se aprovechaba el poder de la Iglesia. Pero lo que señala Asti Huvstedt es válido: “La Iglesia y la clínica eran ambas instituciones patriarcales que reclamaban el control sobre las mujeres. Ambas modelaron la experiencia femenina con

expectativas de su comportamiento y ambas recompensaban a chicas y mujeres que mejor incorporaban estas expectativas⁶⁰⁵”.

Hustvedt realizó una extensa investigación del lugar de su nacimiento, puesto que en los informes médicos se subrayaba quizás con demasiada insistencia al hacer referencia a los síntomas, que ella había nacido en Loudun, aunque lo referían como una coincidencia. Así, averiguó que en Loudun, en el siglo XVII, en 1632, una madre superiora ursulina, Jeanne de Belcier o Jeanne des Anges, después de recibir en su recámara la visita de un fantasma, cayó en un estado particular. Fue encontrada revolcándose en el suelo, gritando y haciendo gestos obscenos y todos llegaron a la conclusión de que estaba poseída por el demonio, espectáculo al que pronto asistieron los vecinos de otras comarcas.

Así se sucedieron los exorcismos, a la vista del público en general, de médicos y por supuesto, de religiosos. Aparecieron dentro de la madre Jeanne des Anges varios demonios, uno de los cuales, Leviathan, acusó a un cura local, Urbain Grandier, de ser un cómplice del diablo y de haber entrado esa noche a la recámara de la monja. Este señor era conocido por su acoso a las mujeres del pueblo, por el odio que generaba en los hombres gracias a su actitud descarada y por ser un crítico del Cardenal Richelieu, todo lo cual hace fácil de comprender que hubiera sido encontrado culpable de brujería y sentenciado a ser torturado y quemado en la hoguera en la plaza del pueblo.

Los otros demonios continuaron su labor, uno de ellos anunció el embarazo de la monja, lo cual era consecuente con sus síntomas de vómito, el líquido que fluía de sus pezones y su abdomen abultado. Cuando la religiosa iba a abrirse el vientre para sacar a su hijo y bautizarlo, fue presa de una serie de convulsiones. Los curas le hicieron un exorcismo para que el bebé muriera, lo que dio por resultado una gran explosión de sangre en forma de vómito.

Años después, la acción de los demonios se acompañó de visiones de San José y de la “exudación” de un aceite de agradable aroma. El operativo anti-demonios se renovó hasta expulsar al último. La salvación de esta mujer fue atribuida a San José, a María, a Jesús y a San Francisco de Sales, nombres que aparecieron tatuados en su mano, lo que motivó un recorrido por Francia con todo y su camisola sagrada. Su hábito religioso se convirtió en una reliquia para los peregrinos, que le atribuyeron un enorme poder

⁶⁰⁵ Asti Hustvedt, *Medical Muses. Hysteria in Ninetenth-Century Paris*, op. cit., p. 242. “The Church and the clinic were both patriarchal institutions that sought to control women. They both shaped female experience with expectations for their behavior, and they both rewarded girls and women who best embodied those expectations”.

curativo. Después de las jornadas de peregrinación, se convirtió en una reliquia viviente por una década. Al morir Jeanne des Anges en 1665, las monjas anunciaron que su cadáver expulsaba un aroma a santidad, su cabeza fue puesta en un relicario y expusieron un tapete que relataba el último de los exorcismos. Este montaje de imágenes hacía que llegaran peregrinos de todas partes, con lo que las monjas por más de un siglo efectuaron una importante recaudación económica hasta entrar en decadencia y ser clausurado el convento por parte de la Iglesia⁶⁰⁶.

En La Salpêtrière propiamente, no se consigna el lugar de nacimiento de Geneviève y lo que subraya Hustvedt es la relación existente entre la potencia de la tendencia a la sugestión en la histeria, los síntomas de Geneviève y el caso tan sonado de Jeanne des Anges de Loudun⁶⁰⁷.

Así como Jeanne des Anges, la insensibilidad de Geneviève llegaba a los extremos de permanecer desnuda en el frío más tenaz. Su capacidad de escalar por las paredes, subir a los techos y caminar por ellos, su habilidad para quitarse la camisa de fuerza con los dientes y algunas posturas imposibles, se corresponden con lo descrito acerca de la milagrosa monja.

Para Hustvedt es totalmente lógica la identificación de Geneviève con la ursulina. Geneviève era incontrolable con sus frecuentes escapatorias, en que era capaz de recorrer kilómetros y kilómetros a pie por el territorio francés y tenía la manía de esconderse burlándose de quienes la buscaban. Sus excesos también se mostraban en la bebida del vino, el uso del cloroformo que robaba del hospital y en sus accesos de violencia sobre muebles y ventanas. Frecuentemente en sus aventuras, era arrestada por la policía.

Oficialmente estuvo fuera de la Salpêtrière siete veces en catorce años, aunque en ese tiempo permaneció recluida también en otras instituciones. Se sabe que escapó una vez de un hospital en Toulouse de donde se fue caminando hasta París, durmiendo por las noches en los bosques.

En 1867, de regreso a la Salpêtrière manifestó síntomas de embarazo. Tuvo una niña que le fue quitada y enviada a un hospicio situado en la rue d'Enfer (calle del Infierno). Qué ironía. Su niña sana a la que llamó Desirée (deseada) fue a dar a la rue d'Enfer, según descubrió Hustvedt⁶⁰⁸. Esta nueva pérdida como era de esperar, la sumió en una

⁶⁰⁶ Asti Hustvedt, *Medical Muses. Hysteria in Nineteenth-Century Paris*, op. cit., pp. 216-220.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 220.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 251.

gran desolación de la que sin embargo se recuperó para trabajar en La Salpêtrière, ganar dinero y mandársela a su hija, que había sido adoptada como ella en su tiempo, por una familia del campo. A veces, en sus delirios hablaba del padre de la niña, al que decía no haber amado nunca. En 1871 fue a buscar a su hija a Borgoña pero fue detenida por la guardia prusiana quedando de nuevo embarazada de uno de estos oficiales. Nunca se supo si esa relación con el oficial fue consensuada o si ella fue violentada. La niña nació en el Hospital Hôtel-Dieu del cual escapó después de una violenta disputa con una monja. Retornó a la ciudad porque se dio cuenta que su hija no estaba bien y pidió ser readmitida en el Hôtel-Dieu con su pequeña. Un guardia le impidió la entrada enviándola al Hospital de La Charité. De camino, cayó en la calle con un ataque y terminaron ambas, madre e hija en una barraca militar. Al día siguiente se le permitió entrar al Hôtel Dieu donde su niña de seis semanas, murió de convulsiones.

Frente a esta pérdida, ya Geneviève no tenía fuerzas. Fue llevada al hospital de Saint Anne, y de allí trasladada a La Salpêtrière donde pasó a las experiencias de éxtasis religioso. Se le aparecía la Virgen, Cristo y adoptaba posiciones de crucifixión como Santa Teresa, además de que presentaba estigmas como Marguerite Maria Alacoque.

Para Bourneville, estas mujeres estaban presas de las supersticiones de su tiempo: “Todos los fenómenos mencionados, en Marie Alacoque: las alucinaciones visuales y auditivas, con el talante a veces alegre, a veces triste, el quedar absorta, los éxtasis, las heridas imaginarias, el delirio erótico, se encuentran en grados diversos en las histéricas de la Salpêtrière⁶⁰⁹”. Lo cual no deja de ser real e igual de incomprensible para la ciencia médica...lo curioso de todas maneras es que Bourneville no para de dialogar con la explicación demonológica e incluso, la importación del lenguaje demono-religioso queda intacto, a pesar del uso positivista. En la nomenclatura de la histeria acuñada en el servicio de Charcot, se habla de fases de éxtasis, de actitudes pasionales...

El súcubo mencionado por Bourneville para hacer referencia al delirio erótico de Geneviève, según la *Real academia española* es un adjetivo que designa “...un espíritu, diablo o demonio: Que, según la superstición vulgar, tiene comercio carnal con un varón, bajo la apariencia de mujer⁶¹⁰”.

⁶⁰⁹ Desirée Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, op. cit., p. 225. “Toutes les phénomènes mentionnés chez Marie Alacoque: hallucinations de la vue et de l’ouïe, tantôt gaies, tantôt tristes, absortions, extases, plaies imaginaires, délire erotique, se retrouvent à des degrés divers chez les hystériques de la Salpêtrière”.

⁶¹⁰ Real Academia Española., *Diccionario de la Real Academia española*. 22ª edición, 2012, <<http://lema.rae.es/drae>>

La erotomanía de Geneviève refería a un médico casado de la Salpêtrière designado en el relato del caso como Monsieur X que se robó su corazón y que se parecía a su adorado y desaparecido Camille. En las noches, él entraba en su habitación con el pretexto de utilizarla en algún experimento que implicaba “sensaciones genitales”. Ella se resistía y cedía, pero la culpa por ser él un hombre casado la llenaba de angustia. Se veía demacrada y se nombró a sí misma la “prometida de la muerte”. Empezó a usar un velo y capa negros, hasta que en 1878, después de una confesión a un cura, escribió una carta a la mujer de X pidiéndole perdón.

Según ella, Monsieur X le confesó en una ocasión que él en realidad era Camille, que había fingido su muerte. Incluso tenían peleas y discusiones y en la mañana de hecho, Geneviève aparecía con moretones o señales de mordiscos.

Un par de años antes, en 1876, Geneviève había sido dada de alta y realizó una enorme caminata para conocer a Louise Lateau, una mujer belga con una historia similar a la suya, que tenía estigmas y a la que se le aparecía Jesucristo. Antes de que aparecieran los estigmas, Louise Lateau había desarrollado una obsesión demoniaca que dio paso al sangrado del pecho y las manos. Se la investigó lo suficiente para que la Iglesia considerara su canonización.

En el camino, Geneviève paró en una taberna, se emborrachó y empezó a sufrir de ataques. La llevaron a un doctor que resultó que admiraba a Charcot, al que le escribió una carta contándole del episodio y haciéndole ver que la paciente, a pesar de su consejo de regresar a París, había insistido en irse a Bélgica.

Al llegar al lugar, no le permitieron el ingreso a la casa de la santa que ya de por sí tenía cientos de visitas y hubo de regresarse por donde vino⁶¹¹.

Bourneville había escrito su libro *Science et Miracle: Louise Lateau ou la stigmatisée belge* en el que sostiene que las conductas de la supuesta santa eran síntomas histéricos. Aún entre los años de 1882 y 1902, los estigmas eran frecuentes en las histéricas de La Salpêtrière⁶¹². Bourneville publicó una obra en nueve volúmenes llamada *Bibliothèque diabolique*, en que efectuaba las comparaciones entre los signos clínicos de la histeria y las posesiones demoniacas y éxtasis religiosos⁶¹³.

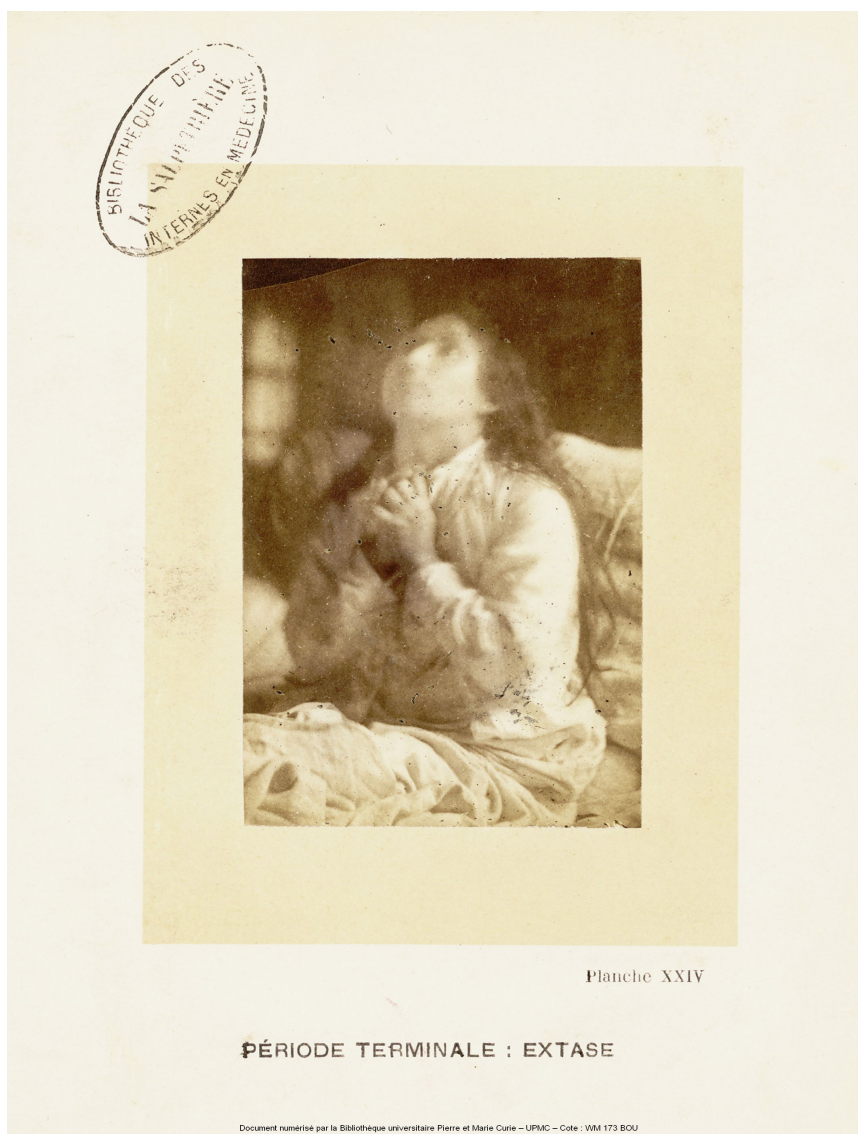
⁶¹¹ Desirée Magloire Bourneville y Paul Regnard, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, op. cit.

⁶¹² Asti Hustvedt, *Medical Muses. Hysteria in Ninetenth-Century Paris*, op. cit., p. 279.

⁶¹³ Jan Goldstein, *Console and Classify. The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*, New York, Cambridge University Press, 1987, p. 371.



130. Paul Regnard, *Periodo terminal: delirio melancólico*, c. 1878. Lámina XIX. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)



131. Paul Regnard, *Periodo terminal, éxtasis*, 1878. Lámina XXIV. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
 (París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)



132. Paul Regnard, *Periodo terminal: éxtasis*, c. 1878.
 Lámina XXIII. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
 (París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)

CAPÍTULO III

LA HISTERIA, LA RESISTENCIA DEL TROMPE L'OEIL

1. Charcot entre el régimen soberano y el disciplinario

La obra de Jean-Martin Charcot fue una bisagra entre el régimen soberano y biopolítico en tanto en su servicio en La Salpêtrière se constituyó la mascarada femenina, la proliferación de técnicas y sustancias químicas que producen estados psíquicos particulares y esa dimensión erótica que viene a ser mediatizada por la técnica.

Charcot se adueñó de la histérica y pretendió manipularla a su antojo a través de la hipnosis y la sugestión. La pérdida de vidas en el camino y el riesgo de muerte al que sometía a las pacientes, al mismo tiempo que el éxito en la aplicación de tales técnicas y sus resultados precisos puso a Charcot en ese punto pívote entre los dos regímenes, el soberano, en el que él es quien da la muerte, él es el maître, el amo, y el régimen disciplinario, el de la intervención política de la vida, en el que él es el científico moderno donde su condición de maître ya no es de “amo” sino de Maestro. No es casual ese deslizamiento en el significante “maître” en el francés, como persona que posee la autoridad y persona que enseña una ciencia o un arte. En su frase “lo que tenemos ante nuestra mirada es en verdad el hombre máquina soñado por La Mettrie, en toda su simplicidad⁶¹⁴”, se condensa ese papel de soberano que dispone de una vida, articulado a la concepción fantasmática de hombre-máquina del régimen biopolítico en el sistema capitalista.

La estructura de las relaciones que estableció Charcot en su servicio era ambivalente: religiosa, como sacerdote oficiante que producía delirios místicos y al mismo tiempo científica, que generaba delirios eróticos; en su contenido también se mostraba la oscilación entre el régimen soberano y el biopolítico en las alucinaciones de demonios o

⁶¹⁴ Michel Foucault, *El poder psiquiátrico*. Curso en el Collège de France, 1973-1974, *op. cit.*, p. 362, n. 39. Michel Foucault cita a Jean Martin Charcot en *Sur deux cas de monoplégie brachiale hystérique, de cause traumatique, chez l'homme*” que se encuentra en las *Lessons sur les maladies du système nerveux*, t. III, Paris, A. Delahaye, 1872-87, p. 337. La alusión de Charcot es a la obra de Julien Offray de La Mettrie, *L'homme machine*, Elie Luzac, 1748. Traducido y publicado en castellano: Julien Offray de La Mettrie, *El hombre máquina*, Madrid, Alhambra, 1987.

de amoríos pasionales heterosexuales. Con el uso de la hipnosis y la figura del hipnotizador se estableció una relación jerárquica extremadamente autoritaria, a la vez que se erotizó el vínculo al solicitar del paciente una entrega total.

La fusión entre los dos regímenes se evidencia también en la realización de una cartografía del cuerpo femenino con las famosas zonas histerógenas, que luego de Charcot serán absorbidas por la cultura simplemente como “zonas erógenas”. Éstas fueron demarcadas en un cuerpo de mujer: los ovarios, la zona mamaria, las partes debajo de las mamas.

Las estrellas hísticas fueran todas mujeres, una “troupe” a la que el famoso neurólogo mostraba y paseaba por otros hospitales de París y a quienes otorgaba privilegios en su servicio en la Clínica de las enfermedades nerviosas en La Salpêtrière. Contribuía así al establecimiento del régimen heterosexual en el que la mujer es histeria, haciendo de la mujer hística un show para hombres médicos o escritores y artistas. La utilización de las técnicas más sofisticadas del momento, como el de la fotografía para el modelaje, hicieron pasar el erotismo por la imagen, imagen que prescindirá de la presencia del sujeto, imagen reproducible y transmisible, fotografías de delirios cargados de sexualidad que se convierte en heterosexual al estar dirigida a médicos.

La cartografía del cuerpo fue una práctica que acompañó la realización de cartas de geografía de los países y continentes en el periodo de la conquista. Lo que sucedía afuera era de inmediato replicado en La Salpêtrière y ésta no sería la excepción. Los científicos viajaban allende los mares en busca de información para nutrir sus teorías, con las que respaldaron la idea de superioridad de los europeos blancos y de la clase burguesa, integrada totalmente a la economía capitalista. En el caso de Charcot, fue su retoño, el médico interno en La Salpêtrière, Jean Baptiste⁶¹⁵, quien se haría famoso con su embarcación “¿Porquoi-Pas?”, realizando exploraciones oceanográficas en el Antártico. Jean-Baptiste cartografió la Antártica y Groenlandia y nombró una isla de la Antártica con el nombre de su padre: isla Tierra de Charcot, aún hoy en día inmersa en las batallas coloniales, reclamada tanto por Chile como por el Reino Unido⁶¹⁶.

Charcot padre, el colonizador y cartógrafo del cuerpo de la hística, cuerpo Otro; Charcot hijo, colonizador y cartógrafo de tierras ignotas para el europeo, de Otras tierras.

⁶¹⁵ Jean-Baptiste desaparecería en 1936 en una de sus expediciones.

⁶¹⁶ La artista Nicole Jolicoeur retoma la relación entre la labor cartográfica de Jean-Martin y Jean-Baptiste, padre e hijo.

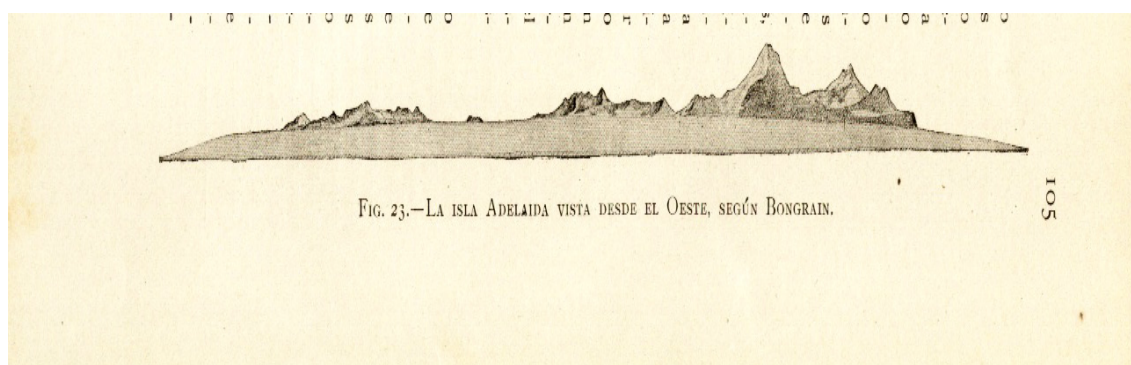


FIG. 23.—LA ISLA ADELAIDA VISTA DESDE EL OESTE, SEGÚN BONGRAIN.

133. Bongrain, *La isla Adelaida vista desde el Oeste*, c. 1909. Fig. 23. Dibujo, impresión en papel.
(José Eskoda, *El Pourquoi-Pas en el Antártico*, London, Read Books, 2011)

Para Foucault, el régimen biopolítico deja atrás el poder de dar la muerte del soberano. La modernidad biológica de una sociedad, se sitúa en el momento en que la especie y el individuo en tanto simple cuerpo viviente, se convierten en el objetivo de sus estrategias políticas. Giorgio Agamben⁶¹⁷ sin embargo, considera que el régimen biopolítico lleva el corazón del Soberano, es el mismo poder soberano el que produce el cuerpo biopolítico. Esa vida de la que se trata en la biopolítica es vida biológica, por lo tanto, es vida nuda, es el poder ejercido sobre la vida nuda. Para Agamben el principio del biopoder, es el mismo poder soberano.

¿Puede ser esta noción de vida nuda una herramienta para nombrar, para entender y ubicar la vida de estas mujeres en La Salpêtrière? Cuando se afirma que la nuda vida es una vida a la que cualquiera puede dar muerte, no solamente el soberano, y a la vez se le puede dar muerte sin cometer homicidio, ¿caben los crímenes de la ciencia en este aserto?, ¿las experimentaciones de los médicos que condujeron a tantas muertes de esos seres sin nombre pueden ser consideradas ese dar muerte sin cometer homicidio?

A quien se puede dar muerte es al *homo sacer*, que es el hombre sagrado, que es “el que el pueblo ha juzgado por un delito pero que no es lícito sacrificarle, pero quien lo mate no será condenado por homicidio⁶¹⁸”. Esta es una oscura figura del derecho romano arcaico -señala Agamben-, en que la vida humana se incluye en el orden jurídico únicamente bajo la forma de su exclusión, de la condición absoluta de que cualquiera le mate. Se suele llamar sagrado a un hombre malo e impuro⁶¹⁹.

⁶¹⁷ Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la vida nuda I*, Valencia, Pre-texos, 1998.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 94.

Esta condición de persona sobre la que la ley no puede dictar una sentencia de muerte pero que su existencia queda librada a los otros, perdiendo los derechos de protección, es realmente la condición de los excluidos y los insanos, las prostitutas que eran conducidas a La Salpêtrière, y esas mujeres locas que desaparecían tras sus muros. De tal manera que cuando se dice que la nuda vida es un cuerpo expulsado de la vida civil y por tanto en una condición de absoluta desprotección, no estamos lejos de allí.

La política occidental ha creado la nuda vida, la exclusión, y ésta es la estructura de la excepción. Así como el Estado de excepción podía ser decidido por el Soberano, igual en la vida de alguien la ley puede ser puesta en suspenso. Quedar al margen de la ley y a expensas de otros que no serán sancionados por su homicidio: la vida nuda es esa vida en estado de excepción. En palabras de Agamben: “Lo que define a la condición del homo sacer no es, pues, tanto la pretendida ambivalencia originaria de la sacralidad que le es inherente, como más bien, el carácter particular de la doble exclusión en que se encuentra apresado y de la violencia a que se haya expuesto. Esta violencia –el que cualquiera pueda quitarle la vida impunemente– no es clasificable ni como sacrificio ni como homicidio, ni como ejecución de una condena ni como sacrilegio⁶²⁰”.

Cuando consideramos la historia de la vida de Sarah Baartjie, de la que escribo en el siguiente capítulo y de tantas personas procedentes de los países colonizados, las muertes de las mujeres a manos de los médicos que ejecutaban la clitoridectomía, y de las insanas o locas que murieron en la experimentación en La Salpêtrière, no podemos más que preguntarnos si nos encontramos aquí con esa vida nuda de la que habla Agamben, a pesar de que él sitúe los campos de concentración del siglo XX como el gran paradigma.

Podríamos afirmar que esos cuerpos de desecho, apartados del régimen, ubicados en el basurero de la sociedad que eran los asilos como el de La Salpêtrière, refractarios a las nuevas tecnologías del yo, eran sólo cuerpos vivos de los cuales se disponía. Se los apartaba, se los separaba y al efectuarse esta separación, se les daba muerte, no solamente muerte física, también la muerte psíquica, que es también, muerte real.

Y apunto aquí este concepto de Agamben porque considero que se debe repensar la resistencia de la histérica como una estrategia desesperada de supervivencia frente a la amenaza de muerte que le llegaba por todos los flancos, a la sustracción de su condición de sujeto civil, al quedar en esa condición de cuerpo de muñeca, de muñeca de cera con

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 108.

cuerpo manipulable, como esas muñecas, fantasmas de mujer creadas por los surrealistas.

La histérica creó una estructura laberíntica de difícil acceso a su psique, y una dialéctica relacional con Charcot y sus discípulos, donde el deseo se protegía haciéndolo circular por esos espacios intrincados, alejándolos y complicando el acceso a él. Fue una verdadera forma de resistencia, una manera de revestir y darle consistencia a esa condición desnuda, de vida nuda con la que ingresó y con la que se tenía que apañar en el sistema asilar.

2. Las batallas por el poder en La Salpêtrière y la resistencia de la histérica

Foucault inauguraba ya otra visión y consideración de la problemática del poder. Ciertamente, no se trataría del poder en términos jurídicos ni en la operatividad institucional, sino en cómo el poder se concreta en los cuerpos de los sujetos y se cristaliza en sus vidas concretas.

Vimos que Foucault logró establecer el cambio ocurrido a partir del siglo XVIII en el que las técnicas políticas de disciplina como las de la identificación policial, coexisten con las tecnologías del yo por las cuales el sujeto adhiere a una identidad en un proceso de subjetivación que cree que es la propia, sin percatarse de que está abrochado y se abrocha al control externo. Esto es, que la identidad o la conciencia de sí es parte del biopoder. Si existió un escenario en el que se protagonizó la articulación entre ese control exterior que se hace cuerpo en el sujeto y el proceso de fabricación de una identidad, fue el de la clínica de Charcot en La Salpêtrière. La histérica fue utilizada para la fabricación de esta versión de la feminidad a lo que sin embargo, se resistió. Si algo demostró la histérica con sus identidades múltiples, es que la identidad es una ficción.

Foucault señala que en el siglo XIX la sexualidad fue conducida por el costado de esta “tecnología política de la vida”: “dependiendo...de las disciplinas del cuerpo para la economía de las energías y la regulación de las poblaciones...Se inserta simultáneamente en ambos registros; da lugar a vigilancias infinitesimales, a controles de todos los instantes, a arreglos espaciales de una meticulosidad extrema, a exámenes médicos o psicológicos indefinidos, a todo un micropoder sobre el cuerpo; pero también da lugar a medidas masivas, a estimaciones estadísticas, a intervenciones que apuntan al

cuerpo social entero o a grupos tomados en conjunto. El sexo es, a un tiempo, acceso a la vida del cuerpo y a la vida de la especie⁶²¹”.

La necesidad de control del cuerpo y el deseo sexual de las mujeres dio paso a las estrategias del control psíquico. Para Foucault, la operación Charcot y las “grandes maniobras” de la histeria en La Salpêtrière como contraparte, implicaron una batalla por el poder entre médicos y pacientes frente a ese nuevo “dispositivo médico neurológico”. “Más que una epidemia hubo un torbellino, una suerte de revuelo histérico dentro del poder psiquiátrico y de su sistema disciplinario..⁶²²”. Foucault enumera entonces dos maniobras en la batalla entre el médico y la histérica.

Primera maniobra: la producción de síntomas estables, legibles, para que el médico sea médico, por lo tanto, el médico establecía esa demanda a las pacientes, que producían desde ataques hasta estigmas: “estigmas”...retracción del campo visual, hemianestesia simple o doble, anestesia faríngea, contracción provocada por una ligadura circular en torno de una articulación”, que en realidad, eran, señala Foucault, consignas, “consignas de *moverse*, de *sentir un roce* o un *contacto en el cuerpo*”.

Segunda maniobra: “La regularidad de las crisis con un argumento válido que asemejase una enfermedad real y que permitiese la aplicación de un diagnóstico diferencial⁶²³”.

Pero -continúa Foucault-, desde el momento que la histérica accede a esa demanda del médico y constituye al médico como médico y le permite escapar del horror de ser sólo un psiquiatra, ella escapa a la vez del territorio del asilo: “...dejará de ser una loca dentro del asilo; va a adquirir un derecho de ciudadanía dentro de un hospital digno de ese nombre, vale decir, un hospital que ya no tendrá derecho a no ser más que un asilo. El derecho a no estar loca sino a estar enferma es conquistado por la histérica gracias a la constancia y la regularidad de sus síntomas⁶²⁴”.

Las maniobras de los médicos eran contestadas por las histéricas, como en un juego de póker. El médico creía estar produciendo un saber, cuando en realidad se trataba de un espejismo. La histérica era capaz de reproducir bajo hipnosis todos los síntomas que se le pedían, ya que con ellos se afirmaba su lugar de sujeto, aunque fuera sujeto enfermo, al seguir las “órdenes”, finalmente se hacía ella dueña de su cuerpo, no solamente en tanto lo sentía o lo anestesiaba, sino en tanto era ella la que le ordenaba a su cuerpo el

⁶²¹ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, op. cit., p. 176-177.

⁶²² Michel Foucault, *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France, 1973-1974*, op. cit., p. 357

⁶²³ *Ibid.*, p. 360.

⁶²⁴ *Ibid.*, pp. 360-361.

seguir esas órdenes. A la vez, recuperaba el poder sobre el médico en el hospital, que estaba ansioso de sus reacciones. Es un hecho que el lugar de Charcot dependía de lo que las histéricas demostraran en las presentaciones públicas. De otra manera, la histérica quedaba enteramente en el mismo lugar de las locas y las prostitutas. Ahora bien, no se debe perder de vista que en el momento en que el médico rozaba esa consciencia de estar perdido en el limbo, enarbolaba las técnicas duras de sumisión, desde el uso de somníferos, bromuros, éter cuya aplicación muchas veces, llevó a la muerte. En el caso de Augustine podemos ver que incluso la hipnosis podía hacer que la persona entrase en un estado que llevaba al cese de todas sus funciones.

3. La histeria, un trompe l'oeil

Charcot sin buscarlo, tocó el punto neurálgico de la histeria, descorrió el velo que cubría su verdadera razón: la histeria no es una enfermedad física, no es una enfermedad real. La histeria es un trompe l'oeil. Construida como un símil de la enfermedad orgánica, no hace más que imitarla y su aparatoso despliegue está diseñado para engañar al ojo. Una enfermedad que se dirige a una clínica que es clínica de la mirada por lo cual es una enfermedad que se da a ver y que se reclama a la mirada. De allí que la virtud si se quiere, de Charcot, es de haber “tenido el ojo” para ver la dimensión de engaño que allí se desplegaba. Y si logró verlo, es posiblemente porque su ojo era el ojo voyerista del amante del arte, aquel que dirige su pulsión escópica, destructiva e inmaterial, y la detiene en una imagen. La relación de Jean Martin Charcot con la histeria se dio desde esas dos pasiones: la neurología y el arte y no es casual que fuera él el personaje en cuya relación transferencial se fabricaría esa estrategia de trompe l'oeil de la histeria, aunque tampoco lo es el hecho de que no pudiera explicar cómo se había llegado a ello. La histérica, sin embargo, se apropió del trabajo de prestidigitación que Charcot realizó. Si la constitución de la mujer como Otro requirió de la “esquizia” de la mirada y Charcot producía y reproducía lo que quería que el público viera, la histérica fue una maestra en mostrar ocultando y ocultar mostrando. Esa es la estructura del síntoma, cimentada en el cuerpo erótico que es exaltado y a la vez, no reconocido como tal por el discurso decimonónico. Paradójicamente, aquello que la histeria pretendió camuflar, efectivamente resultó oculto para esa misma discursividad que propició su negación, produciendo la desesperación tanto de los detentores del saber como del poder. La

sexualidad de las mujeres devino enigma y acusación de ignorancia para los hombres y los médicos y para las clases dominantes, un verdadero problema de control.

Cuando se trató de buscar el trauma que producía la histeria para someterlo con la ayuda de la ciencia, las histéricas comenzaron a hacer narrativas articuladas a su sintomatología. Nuevamente tocó a las histéricas hacer una jugada y resultó entonces que el trauma era de contenido sexual, sus historias estaban plagadas de violaciones y encuentros sexuales complicados. Esa carga de erotismo fue negada por Charcot a pesar de que no se desplegaba solamente en la anamnesis o los delirios, sino también en la vida cotidiana de los pabellones y jardines de la Salpêtrière y con los empleados que laboraban allí. A pesar de todo esto y de la famosa observación que le oyó proferir Freud en una de las veladas de los martes en su propia casa⁶²⁵, Charcot oficialmente no reconoció nunca el componente sexual que residía en la histeria. “Por mi parte, disto de creer que la lubricidad esté siempre en juego en la histeria, e incluso estoy convencido de lo contrario⁶²⁶”, cita Foucault en *El poder psiquiátrico*. El autor apunta a que Charcot no podía reconocer esto, hacerlo evidente, porque su edificio médico se desmoronaría. No había ninguna explicación neurológica ni médica para tanta lascividad.

La histérica charcoteana, la de la gran crisis epiléptica, que sucumbe a la hipnosis y reproduce las órdenes del Maestro, surge en el momento en que también se inaugura la neurología, lo cual no es casual. El trabajo de investigación de Charcot se centró en la neuropatología y su interés en la histeria se debía al reto de la diferenciación entre la sintomatología orgánica y la funcional y la pregunta de si se podía hablar de una alteración orgánica producida por la mente. “El cuerpo neurológico es aún y siempre el cuerpo de la localización anatomopatológica⁶²⁷”, afirma Foucault.

Foucault atribuye la proliferación de la sintomatología histérica a la producción del saber neurológico, como una respuesta burlesca en forma de la simulación de esas enfermedades⁶²⁸. Así, concluye que esta fue la gran victoria de la histérica con respecto al poder médico. Ante la pretensión de naturalizar la hipnosis, los síntomas, de establecer el diagnóstico diferencial, la histérica le da a Charcot una buena dosis de su propia medicina y a Charcot lo que le queda, es cerrar los ojos y la boca. La histérica hace emerger un cuerpo diferente al neurológico: el cuerpo sexual (de las mujeres, añadiría yo). “Fue la histérica quien impuso a los neurólogos y los médicos ese nuevo

⁶²⁵ Es de “eso” de lo que se trata...

⁶²⁶ Citado por Michel Foucault, *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France, 1973-1974*, op. cit., p. 377.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 339.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 288.

personaje que ya no era el cuerpo anatomopatológico de Laënnec y Bichat, el cuerpo disciplinario de la psiquiatría, el cuerpo neurológico de Duchenne de Boulogne o de Charcot, sino el cuerpo sexual⁶²⁹”, afirma el autor.

Foucault plantea que el escollo fundamental para la psiquiatría en el siglo XIX fue ese. La psiquiatría en tanto detentora del poder sobre el cuerpo del loco, al no poner en juego la verdad sino darla por sentada, dejó abierta la posibilidad para que la histérica desde la verdad, se sustrajera, jugara el juego: “La mentira de la simulación, la locura que simula locura, fue el antipoder de los locos frente al poder psiquiátrico⁶³⁰”.

Las histéricas eran las que verdaderamente hacían una resistencia al poder médico en su dura defensa de la locura. La única manera de no enfermar era el símil, simular las enfermedades de manera precisa, resistiendo a la asignación de la locura. “El histérico tiene magníficos síntomas pero, al mismo tiempo, elude la realidad de su enfermedad, está a contrapelo del juego asilar y, en esa medida, debemos saludar a las histéricas como las verdaderas militantes de la antipsiquiatría. Si las histéricas son “militantes” de la antipsiquiatría, lo son en cuanto al ofrecer sus crisis a pedido, suscitan la sospecha de que el gran maestro de la locura, el que la hacía aparecer y desaparecer, Charcot, no era quien producía la verdad de la enfermedad sino quien fabricaba su artificio⁶³¹”, escribe Foucault.

No solamente las histéricas fueron objeto de manipulación para enseñar a sus alumnos y a la sociedad política e intelectual parisina, sino para elaborar los diagnósticos diferenciales con respecto a la neurosis traumática, aquella derivada de accidentes y que también se “simulaba”. Foucault consideró que así todos ganaban: las histéricas, los médicos neurólogos y las compañías aseguradoras, un negocio lucrativo en aquel momento, y que así evitaban pagar los costes de los accidentes. Las histéricas entonces, como maniqués dóciles servían al capital al señalar la mentira que querían efectuar algunos trabajadores. Para Foucault, es el “segundo triunfo de la histérica”, pues ellas mismas fueron la “instancia de la verificación⁶³²”: “La histérica es justamente la que dice: gracias a mí y sólo gracias a mí, lo que tú haces a mi respecto –internarme, recetarme drogas, etc. – es sin duda un acto médico, y yo te entronizo como médico en

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 380.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 162.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 302 y n. 48.

⁶³² *Ibid.*, p. 369.

cuanto te suministro síntomas. Sobreponder del enfermo por debajo del sobreponder del médico⁶³³”.

4. La prestidigitación de la sexualidad: Una omnipresencia oculta

Anteriormente se había afirmado que los requerimientos mismos de la producción y la nueva organización social habían generado una división en la figura de la mujer: la reproductora de la fuerza de trabajo, la prostituta, “the seminal drain” y la histeria, éstas dos últimas “hipersexualizadas”. La histeria como enfermedad, diferenciada de la epilepsia con Charcot, viene a constituir una corporalidad que encierra en sí el síntoma de una sexualidad que enferma y que al mismo tiempo le es negada como presencia. Frente a la producción de esta ambigüedad, la histérica cobra sobre sí la tarea de encarnarla cifrándola, de mostrarla escondiéndola. De allí que la histeria se convirtiera a la vez en una condición temible por su capacidad de decir callando y teatralizando, de hacer hablar al cuerpo sin utilizar las palabras o de hablar sin situar en un lugar específico la verdad.

La histérica hacía el show con el desenfreno de su cuerpo, con sus convulsiones orgásmicas que eran las mismas preocupaciones fantasmáticas de la época científica con respecto a la degeneración, con el contenido de sus delirios, dándole una forma estética modelada por el ojo de la cámara y la mirada del público. Esta dimensión estética fue lazo, imán, y puente hacia el exterior, logrando así una salida de la prisión asilar. De la histeria se habló en los periódicos, en revistas, se crearon personajes que la imitaban y esa fue una forma de circular, de dejar una impronta social. Convertidas en figuras icónicas, esas chicas que lograron un reconocimiento desde otro nombre, el asignado por los médicos, pudieron inscribir esa historia que aún hoy en día da de qué hablar. Teatro, literatura, pintura, encontraron en ellas inspiración. Ellas mismas finalmente, convirtieron a Charcot en un director de escena, más que un teórico. A la vez, él las convirtió en sus “hystero-stars”. Pero ellas denunciaron su fantasma de ser el semi-dios de una ciencia en ciernes y dejaron al descubierto las oscuras intenciones de una pretendida objetividad científica. Al estar moldeadas según el deseo de Charcot y algunos de sus discípulos, ellas desempeñaban un teatro que revelaba a los ojos de todo

⁶³³ *Ibid.*, p. 305

el mundo lo que en el servicio de Charcot se cocía verdaderamente.

No solamente las histéricas van a cargar sobre sí la sexualidad negada a la mujer de la vida doméstica y a hacer síntoma con ella, un síntoma dirigido, un síntoma bajo transferencia, sino que los mismos médicos internos van a tener su propio reducto de batalla encubierta contra el régimen soberano en su medio clandestina sala de guardia. La sexualización del espacio de La Salpêtrière era una serpiente que se arrastraba por todo el asilo. Privado o público, todo el servicio de Charcot era un escenario, aún en sus rincones. El culto al falo erecto inmerso en la dialéctica de su desfallecimiento, navega entre las imágenes de penes inmensos y eyaculaciones, burla de los maestros, directores y jefes de sección, mientras la condición de sumisión de los discípulos se torna hacia la de sometedor de la figura femenina, de las campesinas y de los símbolos de la colonización. El síntoma del médico se queda encerrado en la sala de guardia mientras la objetividad científica y esos seres impolutos de bata blanca, caminan por los pasillos del hospital y sólo rompen con esta consigna amparados en las sombras de la noche, cuando “visitan” a sus pacientes.

La ignorancia desesperada de los médicos con respecto a la histeria, venía a ser recubierta por ese erotismo que circulaba allí, por lo que el objeto de conocimiento al final se tornó en objeto erótico.

La histeria tomó cuerpo, tomó el cuerpo femenino. El hombre feminizó a la mujer....en tanto histérica y con eso se erigió en detentor del falo. Como plantea Schiebinger, la ciencia se construyó en medio de y como un universo masculino⁶³⁴.

5. El final de Charcot, ¿muerte de la histérica?

Jamás se pudo encontrar la “causa” de la histeria, como plantea Didi-Huberman. Imposible de atrapar, no dejó de ser un mal femenino, una “neurosis del aparato reproductor femenino”, a pesar de lo que Charcot mismo dijera. “El cuerpo de la histérica llega incluso a ofrecer el espectáculo absoluto de todas las enfermedades en mismo tiempo...sin una sola lesión⁶³⁵”.

El laboratorio de Charcot realizó, por un lado, la ortopedización del cuerpo femenino

⁶³⁴ Londa Schiebinger, *Nature's Body. Sexual Politics and the Making of Modern Science*, op. cit., p. 2.

⁶³⁵ George Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, op. cit., p.14.

con el molde de la histeria y por otro, el acta de nacimiento de la mascarada de la identidad femenina, que no es otra cosa y sigue siendo hasta nuestro tiempo, histeria. Charcot utilizó eficientemente las técnicas mediáticas de la época en el control y la representación de esa sexualidad femenina histerizada.

La histeria concretamente con Charcot, surge como una producción discursiva que generó su propio repertorio de técnicas performáticas. Como tal, como patología o psicopatología no existió nunca, no fue más que un teatro organizado para Charcot y la sociedad parisina, una manera de encubrir descubriendo la verdad de la constitución de la organización de la sexualidad de la época, una manera de expresión del saber del inconsciente, un saber no sabido por las histéricas, un saber actuado por el cuerpo de las histéricas para el cuerpo médico, una trampa para zorros.

Cuando se habla de histeria se habla de farsa, fictium, máscara en referencia a que la histérica toma el cuerpo de otros, su identidad se desliza indefinidamente, aparece sólo de forma intermitente y al perder el conocimiento, al ponerse fuera de sí, sólo queda el escenario.

Por exagerar la teatralidad de los cuerpos, se la identificó con una manifestación artística. La histeria fue construida como una pintura o más bien, como un arte ubicado entre el teatro y la pintura, por lo que la histeria es más un capítulo de la historia del arte que de la historia de la medicina. De hecho, al morir Charcot, la histeria desaparece y ya ni los mismos discípulos cercanos al maestro hablaron de ella.

El silencio sobre la sexualidad en juego le resultó muy caro: a su muerte, no tardaron ni un minuto sus discípulos en rectificar el rumbo de las investigaciones en la clínica de la Salpêtrière. Joseph Babinski se muestra indiferente a la histeria, la abandona. Muy pronto, en 1901 propuso sustituir el término de histeria por el de pitiatismo, un neologismo que integra la palabra griega para persuasión, *peithô*, y la palabra para cura, *iatos*, enfatizando así en el carácter sugestivo de la histeria y su curabilidad. De esa manera estableció otra teoría que la de su maestro Charcot, eliminando la hipnosis y el concepto de trauma, y más tarde en 1906 declararía que: “Ya no se ven esos grandes ataques con los cuatro famosos periodos, esos grandes estados hipnóticos caracterizados por la letargia, la catalepsia y el sonambulismo. Los estudiantes o los jóvenes médicos que leen en las obras de la época la descripción de esos trastornos tienen la impresión de que se trata de paleopatología⁶³⁶”. Para Foucault el acto de invisibilizar la histeria no

⁶³⁶ Citado por Michel Foucault, *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France, 1973-1974*, op. cit. p. 380, n. 64, de la publicación *La Semaine Médicale*, 6 de enero de 1909.

sería casual sino el resultado lógico de la entrega de la sexualidad a la medicina: “Al forzar las puertas del asilo, al dejar de ser locas para convertirse en enfermas, al entrar por fin al consultorio de un verdadero médico –el neurólogo-, al proporcionarle verdaderos síntomas funcionales, las histéricas, para el mayor de sus placeres, pero sin duda para el peor de nuestros infortunios, pusieron la sexualidad bajo la férula de la medicina⁶³⁷”.

⁶³⁷ *Ibid.* p. 381.

TERCERA PARTE

EL ESPECTÁCULO DE LA HISTERIA Y LA PRODUCCIÓN DE LA IDENTIDAD Y LA OTREDAD

i. Introducción

En la primera parte de este trabajo, había hecho la referencia al libro de Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*⁶³⁸, en el que la autora presenta sus resultados de la lectura de los textos médicos del siglo XIX. Ella señala que la cultura francesa vivía en estado de angustia por el caos vivido en la Francia post revolucionaria y que había ésta dejado su impronta. Su referencia a la crónica de Maxime Du Camp sobre la Comuna de París, *Les convulsions de Paris (1878-1880)*, le permite ubicarla como un momento princeps en que la dimensión política se hizo metáfora en el cuerpo convulso de la histérica.

Una prueba de esta hysterización del cuerpo femenino sería la exageración del número de histéricas reportado por el doctor Henri Legrand du Salle⁶³⁹ y del abuso concerniente a la utilización del diagnóstico de histeria denunciado por Guy de Maupassant en el artículo *Une femme*, en la revista *Gil Blas*⁶⁴⁰. Maupassant, que asistió a algunas de las presentaciones de las histéricas de Charcot, en su crónica del affaire Fenayrou alerta sobre esta generalización de la histeria. Este fue el caso de asesinato del amante de una mujer llamada Gabrielle Fenayrou cometido por su marido y su cuñado, y que fue muy sonado en Francia porque la mujer para hacerse perdonar del marido participó por motu proprio en la emboscada en que se dio muerte al hombre⁶⁴¹. Maupassant aprovecha el caso para hacer una burla de Charcot y el lugar que la histeria tiene a nivel social:

Le public, exaspéré, la voudrait lapider, les hommes raisonnables restent confondus devant elle, la déclarant un problème moral ; enfin, beaucoup de journalistes ont affirmé

⁶³⁸ Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth Century France*, *op. cit.*

⁶³⁹ que se mencionó anteriormente.

⁶⁴⁰ Guy de Maupassant, H.R.A. *Une femme*, *Gil Blas*, 16 de agosto de 1882, en *Chroniques*, París, UGE, 1980, p. 111.

⁶⁴¹ The Fenayrou Trial, en *The Spectator Magazine*, 19 agosto 1882, p. 10

simplement que « c'est une hystérique », se contentant de cette expression qui sert maintenant à tout expliquer.

Hystérique, madame, voilà le grand mot du jour. Êtes-vous amoureuse ? vous êtes une hystérique. Êtes-vous indifférente aux passions qui remuent vos semblables ? vous êtes une hystérique, mais une hystérique chaste. Trompez-vous votre mari ? vous êtes une hystérique, mais une hystérique sensuelle. Vous volez des coupons de soie dans un magasin ? hystérique. Vous mentez à tout propos ? hystérique ! (Le mensonge est même le signe caractéristique de l'hystérie.) Vous êtes gourmande ? hystérique ! Vous êtes nerveuse ? hystérique ! Vous êtes ceci, vous êtes cela, vous êtes enfin ce que sont toutes les femmes depuis le commencement du monde ? Hystérique ! hystérique ! vous dis-je. Nous sommes tous des hystériques, depuis que le docteur Charcot, ce grand prêtre de l'hystérie, cet éleveur d'hystériques en chambre, entretient à grands frais dans son établissement modèle de la Salpêtrière un peuple de femmes nerveuses auxquelles il inocule la folie, et dont il fait, en peu de temps, des démoniaques⁶⁴².

Y agrega en uno de los párrafos: “La Commune n’est pas autre chose qu’une crise d’hystérie de París⁶⁴³”. Este comentario de Maupassant hace eco de la atención y publicidad por parte de la prensa y de la población, que recibieran la histeria y las presentaciones de enfermos y enfermas que Jean-Martin Charcot realizaba en La Salpêtrière.

No solamente el “carácter histérico” de las mujeres fue establecido desde la narrativa literaria y médica del siglo XIX, sino que el estilo mediático de Charcot y su servicio de la clínica de las enfermedades nerviosas de La Salpêtrière, abría un sendero de ida y venida del mundo exterior. La histeria se volvía popular, se enraizaba en el corazón de la población. El dispositivo de identificación que sostiene a la histeria trascendió las paredes del hospital y a Charcot mismo, perfilando las presentaciones de enfermos y la iconografía como un verdadero semillero de histéricas.

⁶⁴² “El público exasperado la podría lapidar , los hombres razonables se confunden ante ella, la declaran un problema moral , y, por último , muchos periodistas han dicho simplemente que " esta es una histérica " , se contentan con esta expresión que ahora se utiliza para explicarlo todo.

Histérica , señora, es la gran palabra del día . ¿Está usted enamorada ? usted es histérica. ¿Es usted indiferente a las pasiones que despierta en sus compañeros ? usted es histérica , pero una histérica casta . Engaña usted a su marido? usted es una histérica , pero una histérica sensual. Usted roba pañuelos de seda en una tienda? histérica. Usted miente? histérica ! (La misma mentira es el signo característico de la histeria.) ¿Es usted codiciosa? histérica ! ¿Es usted nerviosa ? histérica ! Usted es así , usted es así, usted es finalmente lo que son todas las mujeres del mundo. Histérica ! histérica ! se lo digo. Todos somos histéricos , desde que el Dr. Charcot , el sumo sacerdote de la histeria , este creador de histéricas de salón, que mantiene a un alto costo en su establecimiento modelo de la Salpêtrière personas, mujeres nerviosas a las que inocular la locura y donde las hace en poco tiempo, demoniacas.”

⁶⁴³ Guy de Maupassant, H.R.A. *Une femme*, *op. cit.* “La Comuna no es otra cosa que una crisis de histeria de París”.

Cuando escuchamos hablar de Charcot, su figura se ensombrece detrás de la hipnosis, ese medio exiguo que lo ligó a los inicios del psicoanálisis a través de Sigmund Freud. Olvidamos así que el psicoanálisis mismo surgió con el decir de las mujeres “histéricas” y nunca nos preguntamos por la construcción a nivel discursivo de la “histeria” y de la “mujer histérica”.

Pues bien, este recurso tan pobre, el de lograr provocar el ataque frente a un público expectante, puede equipararse a las maniobras del mago. Se trata de llevar la mirada a lo fútil para desviar la atención de lo que verdaderamente está ocurriendo. La histeria en el siglo XIX se convirtió en un evento mediático puesto que su marca es la presentación de enfermas y la iconografía. Su sello es mediático.

Las crónicas y noticias sobre la histeria, hipnosis y los artículos escritos por los mismos médicos, fueron moneda corriente en los periódicos *Le Figaro*, *Le Monde Illustré*, *La Nature*, *Le Petit Journal*, *Le Petit Parisien*, *Le Courrier Français*. Incluso llegó a la prensa la polémica entre la Escuela de Nancy y la Salpêtrière. Y por más que la Escuela de Nancy criticara los métodos de Charcot y su reproducción de la histeria, también Janet y sus discípulos tuvieron una participación en esta realización.

La dimensión que cobró la histeria a finales del siglo XIX y las consecuencias del establecimiento de este patrón de “enfermedad” como lo “normal femenino”, se debe no solamente al discurso médico, sino a toda una trama político-ideológica que atravesaría el espectro social. La necesidad de legitimación de las ciencias neurológicas fue sólo uno de los factores que contribuyeron a que se fuera complejizando más.

La situación política francesa con la batalla entre el poder religioso y el laico que tanto he mencionado, los remanentes permanentemente reincorporados del poder soberano y la política colonialista aunada a la consolidación de los estados-nación mantenían en vilo las cuestiones de la identidad francesa, situación que vivían en general los países europeos. El tema de la identidad fue central en el siglo XIX. Por un lado, la unidad a lo interno y por otro lado, la definición del Otro, ya que el espejismo de la identidad requiere de la fabricación de un Otro a partir del que se establezcan las diferencias y los litorales. Otro que será eyectado, rechazado y que al mismo tiempo, ejercerá una inquietud fascinada.

La iconografía de la histeria y las presentaciones de la Salpêtrière revestidas de investigación científica, serán una pieza clave en la realidad político-social parisina, centro cultural europeo de fines del siglo XIX y principios del XX. La bata blanca junto con el disfraz de carnaval de los bailes anuales de las histéricas, entrarán a la corriente

popular en medio del despliegue de una nueva forma de las relaciones de dominación: la de la constitución de la Otredad. La heterosexualidad se constituirá como una de las relaciones de dominación, al igual que las naciones europeas se consolidarán en relación al Otro colonizado. El saber psiquiátrico a su vez, hará emerger a la histérica, ese Otro incognoscible, misterioso, exótico, que habla un lenguaje intraducible y cuyo cuerpo vibra en otra frecuencia, semejante al Otro que vive en las colonias y que reivindica su independencia.

No es casual la seducción que volvieron a producir los “fenómenos” en el siglo XIX. Los “fenómenos”, “les phénomènes”, eran sujetos llamados de esta manera porque presentaban una disimetría en su apariencia física, o alguna marca inusual o extrema. Por ejemplo, el gigante, el enano, la mujer barbuda, los mellizos, el cretino, la mujer gorda, el hombre extremadamente flaco, personas sin piernas o de aspecto bestial, eran comunes en las calles de París y motivo de entretenimiento popular. En medio de la turbación y deslumbramiento general provocados por la aparición de los seres “extraños” venidos de otras tierras, de los zoológicos humanos, de los circos y las villas de negros, las histéricas de Charcot fueron presentadas también como una forma de circo de humanas.

Se salvaba, eso sí, a los médicos, distanciándolos de los comerciantes y empresarios abusadores. El ambiente hospitalario y el nombre de la ciencia y el arte, limpiaban sus intenciones. Baste leer el artículo de Paul Richer *Introduction a l'étude de la figure humaine*⁶⁴⁴, todo un tratado racista que parece escrito por el nacionalsocialismo en los años de su ascenso. En él estipula que...

se investigarán los individuos que presenten los rasgos más humanos y se eliminarán sin piedad los de rasgos morfológicos que semejen especies animales, que en la escala de los seres, son inferiores” (Define las) “anormalidades regresivas”... tomando en cuenta el origen animal del hombre, consisten en diferencias accidentales que producen rasgos anatómicos de animales en los huesos, músculos. Los artistas se interesan más por los que presentan signos externos de atavismo que es un retorno parcial de tipo ancestral incompatible con la perfección humana. Otros son problemas patológicos de deformación como la asimetría facial o los gestos y actitudes como de animales. El hombre y la mujer parten de un solo prototipo pero a partir de un momento, pueden tomar características del otro sexo dando lugar a la desviación sexual. A los artistas también les interesan estos

⁶⁴⁴ Paul Richer, *Introduction a l'étude de la figure humaine*, París, Gaultier Magnier, 1902.

casos extremos sin que se trate de monstruosidades. Otro grupo es el que no ha desarrollado las características de la raza a la que pertenecen, que no es el caso de las razas inferiores, primitivas o salvajes, y que portan aún muchas marcas de animalidad por lo que no se pretende que representen la perfección humana pero no es lo mismo para las razas superiores.

Los imperfectos no se salvan de la degeneración. La raza más perfecta, la que estará en primer lugar en la jerarquía, será la que extienda sus ramas vigorosas más lejos, que demostrará la más grande superioridad que conquistará el lugar más grande bajo el sol. Gracias a la ciencia, llegaremos a eliminar a un buen número de individuos, los deformes, los no suficientemente desarrollados, los que ofrecen cualquier signo exterior de animalidad, los que presentan una mezcla atenuada de atributos sexuales, en fin, los que no representan la pureza típica de la raza más resistente⁶⁴⁵.

Si tenemos en cuenta que Richer estuvo al lado de Charcot todo el tiempo y que lo que sabía de ciencia lo aprendió de su maestro, entendemos hasta qué punto la clínica de la histeria de La Salpêtrière estaba comprometida con el darwinismo y las ideas eugenésicas de la época, con la justificación científica del colonialismo y del proyecto político de dominación occidental. Empapado Charcot de la práctica del espectáculo y del zoológico humano, pretendió que el suyo no era espectáculo sino ciencia impoluta.

Pero serán los empresarios de espectáculos y el mismo auditorio popular los que situarán las cosas en su lugar. La histeria ocupará un espacio junto al “fenómeno” de la calle y sus movimientos exaltados serán objeto de aplauso, ya no por parte de los privilegiados médicos en el anfiteatro de La Salpêtrière ni en la mansión del doctor Charcot, concurrida por personalidades famosas, ni siquiera en los “bals des folles” de cada año, sino en los llamados *caf' con'*, los *café concert* de París. De ese modo, la histórica, esa conformación somatopolítica subalterna, se “democratizará”.

El espectáculo que ofreció Jean Martin Charcot siguió muy claramente el espíritu de la época. De acuerdo a Rae Beth Gordon⁶⁴⁶, las contorsiones extremas que resultaban dolorosas y que realizaban los artistas del *caf' conc'*, los mimos callejeros y los clowns, fueron un emergente de la demanda de sensaciones fuertes que apareció en esa época en la población. Esta predilección les permitía hacer catarsis de la angustia que conllevaban las tensiones político-sociales. Si como plantea Beizer, la histeria es una

⁶⁴⁵ *Ibid.*, pp. 155-160.

⁶⁴⁶ Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

metáfora de las convulsiones de París, la proliferación misma de espectáculos, cumplía múltiples funciones: canalización de tensiones, cristalización de la Otredad, producción de identidad; paradójicamente, a costa de la humanidad misma, a cargo de ése, designado como “Otro”.

En este sentido, no se puede perder de vista que el *café con'* es heredero de los circos, los zoológicos humanos, los desfiles y las exhibiciones de “fenómenos”. Y es el mismo hilo que conduce al anfiteatro de la Salpêtrière, al laboratorio fotográfico y a la sala de la casa de Charcot en el Boulevard Saint-Germain. El espectáculo de las presentaciones de “enfermas” no fue una invención como tal de Charcot, formaba ya parte de la cultura occidental. La invención de la histeria se da en el medio de una red discursiva que teje sus nudos entre la historia de la Europa colonial, la de la instauración de las identidades personales y nacionales. No se puede pretender verla fuera de la constitución de la Otredad y por lo tanto, de la historia colonial ni de la historia de la ciencia, una ciencia aliada a esa historia que trabajaba para legitimar el discurso racista, de la inferioridad de los colonizados, de la mujer y de la degeneración, que implicaba a la histeria y a los “fenómenos”. Valga mencionar que los científicos entregaban a los empresarios de espectáculos de los zoológicos humanos, certificados de “su mercancía”⁶⁴⁷.

Es importante recordar que la iconografía de Charcot no es la primera que se realizaba en La Salpêtrière y que desde antes de la “era Charcot”, era práctica común el elaborar dibujos de los enfermos que en Bénédict Auguste Morel se revela como un recurso importado de las Ciencias de la Naturaleza. En el caso de Lombroso vemos también la preponderancia que en la época se le dio a la clasificación, al establecimiento de categorías y de jerarquías, a la dimensión visual y el uso de técnicas visuales. El dibujo y la fotografía formaban parte ya de la ciencia en el momento en que Charcot montó su laboratorio experimental en la Salpêtrière, quizás esto nos ponga sobre la pista de que el inédito en Charcot no es la iconografía ni el espectáculo en sí, sino el hecho de haber convertido a la histeria en espectáculo.

Es muy clara también la condición de la mujer como entidad somatopolítica subalterna, y la relación mujer = histeria que se sostenía en Europa y Estados Unidos, como centros de producción del saber de la segunda mitad del siglo XIX. Así como el hombre caucásico europeo y burgués requería del Otro exótico, negro o indígena para

⁶⁴⁷ Nadège Piton, “Des aborigènes aux Folies-Bergère”, en Pascal Blanchard et al (dir), *Exhibition. L'invention du sauvage*. París, Musée du quai Branly, ACTES SUD, 2011, p. 244.

constituirse como lo normal, al establecerse la heterosexualidad como lo natural en cuanto a los sexos, la mujer devendría el Otro sexo. La mujer como Otro en el siglo XIX aparece partida entre la madre (el misterio de la vida), la prostituta (el misterio de la sexualidad, la dimensión erótica) y la histérica (el misterio del ser y del deseo). Esta partición permitió la renegación de la subjetividad en la mujer y la puso como inalcanzable e incomprensible, permaneciendo incomunicada. Imposible de entenderla, dentro de la misma heterosexualidad no hay relación entre los sexos y ella termina siendo exótica. La madre, una función des-erotizada, la prostituta, un desecho social y la histérica, bella y sensual, pero desquiciada. La mujer sólo puede ser objeto de estudio como los negros, los indígenas y los animales. -No son de nuestra clase, no son de nuestra raza, no hablan nuestro lenguaje. Están más cercanas a lo salvaje-. Occidente no sólo inventó al salvaje, inventó también a La Mujer⁶⁴⁸, pero la partió entre la madre, la prostituta y la histérica, para poder comérsela en tres platos.

“El Occidente ha inventado el salvaje. Fue un inmenso espectáculo, con sus figuras, sus decoraciones, sus empresarios, sus dramas y sus increíbles historias⁶⁴⁹”. Así como la invención del salvaje se dio en medio del espectáculo, la invención de la histérica también. Ella misma encarna el lado salvaje de La Mujer, con sus figuras, sus ornamentos, sus científicos-empresarios, sus dramas y sus increíbles historias.

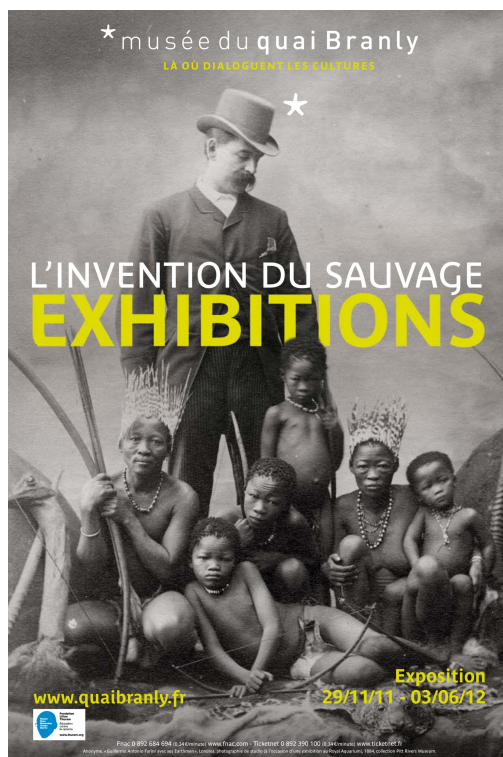
⁶⁴⁸ La Mujer, así con mayúsculas, es la categoría que corresponde a la del Hombre en la heterosexualidad, figura ficticia que sostiene el fantasma masculino de dominación.

⁶⁴⁹ Introducción sin título de Pascal Blanchard et al, (eds.): *Exhibitions. L'invention du sauvage*. París, Musée du quai Branly, ACTES SUD, 2011, p. 16. “L'Occident a inventé le “sauvage”. Ce fut un immense spectacle, avec ses figurats, ses décors, ses imprésarios, ses drames et ses incroyables récits”.

CAPÍTULO I

LA PRODUCCIÓN DEL OTRO EN OCCIDENTE: EL SALVAJE Y LA MUJER

1. El Otro es extranjero, es salvaje, es oscuro. También es La mujer



134. Guillermo Antonio Farini con sus "Earthmen", 1884.
Fotografía de estudio para la exhibición de estas personas en el Royal Aquarium, Londres.
Cartel de la exposición *Exhibitions. L'invention du sauvage*,
Museo du Quai, Branly, París, 2011-2012.

1.1. Otros mares, Otros cuerpos, el teatro del mundo...

Exhibitions. L'invention du sauvage fue el nombre de la exposición presentada en el *Musée du quai Branly* de París, del 29 de noviembre del 2011 al 3 de Junio del 2012. Lilian Thuram, ex futbolista y director de la fundación contra el racismo que lleva su

nombre, fue el comisario, el historiador Pascal Blanchard, co-director del *ACHAC*⁶⁵⁰ actuó como co-comisario junto a Nanette Jacomijn Snoep, antropóloga y curadora del museo. En esta exposición fueron presentados más de quinientos documentos y objetos elegidos y trabajados por setenta especialistas de diferentes partes del mundo⁶⁵¹.

El catálogo de la exposición recoge las fotografías de los “salvajes” y carteles expuestos en la época, así como los valiosos estudios de investigación del equipo del *ACHAC* y los comentarios específicos de varios especialistas acerca de estos seres humanos, indígenas de toda América, de Australia, nativos de África y Oceanía, que fueron traídos a Europa por su condición de diferencia “racial” para divertimento, investigación científica y “educación”, exhibiéndolos en lo que se denominó los “zoológicos humanos”. Se calcula que más de un billón de espectadores asistieron a estas “fascinantes exhibiciones” desde el siglo XVI hasta el siglo XX.

Estas personas fueron mostradas solas o en familia, dentro de la reproducción de esos poblados donde vivían o en la jaula de los monos, como Ota Benga en el Zoológico de Nueva York en 1884 a sus veintidós años, portando un letrero que decía “El eslabón perdido”. O como Sara Baartjie, primero en vivo y al morir, con su cuerpo disecado y exhibido en el Museo del Hombre de París hasta 1970.

Occidente creó al salvaje al igual que proyectó a la mujer en la heterosexualidad, y lo hizo a la par de imaginar el espectáculo, porque se recibía a la vez la invención del Otro con bombos y platillos. Había que mostrar al Otro para lograr la identidad, identidad de las naciones, identidad de una “raza”, identidad masculina. Fabricar el alter que sostuviera un sentimiento nacional y hasta de masculinidad “conquistadora”.

El Otro se concibió como exótico remarcando sus diferencias físicas y llevándolas a los diferentes planos de inteligencia, astucia o moralidad. Se hizo en medio de ese gran espectáculo en el que intervinieron no solamente los empresarios, sino también los científicos y los políticos, de lo que no han querido dar cuenta hasta el día de hoy.

A partir de este proyecto de investigación y de los estudios que viene realizando el *ACHAC* se ha logrado recopilar una enorme cantidad de material visual, miles de fotografías, tarjetas postales comerciales, objetos, películas oficiales y de aficionados, carteles promocionales, pinturas, grabados, dibujos y artículos de prensa sensacionalistas, documentos y escritos científicos con que se orquestó este proyecto

⁶⁵⁰ *ACHAC*, Association pour la Connaissance de l'Histoire de l'Afrique Contemporaine, es una asociación que trabaja desde 1989 en estudios post-coloniales en Francia.

⁶⁵¹ Se tiene en youtube un resumen del argumento de la exposición, en https://www.youtube.com/watch?v=pXE0CvNZZ_w#t=15

que logró una universalización del concepto y una técnica mediática que se reprodujo en Europa, Estados Unidos, Japón y África del Sur.

En unos pocos siglos se conformó la idea de la dominación y de los dominados, de los ignorantes inferiores y de las razas superiores, de la preponderancia de la imagen y el voyerismo, del espectáculo humano y animal y del humano como animal. El binarismo político se instaló en el siglo XIX, junto a la configuración de la heterosexualidad normativa en el concepto que los reúne: el del Otro.

Las expediciones a las tierras colonizadas, el encuentro con lo extranjero y la voluntad de dominación, fueron el acicate para la elaboración de un discurso científico y político racista que instauraba la supremacía del hombre blanco europeo por sobre la mujer y el colonizado negro o indio, y los acercaba al animal salvaje, ese que se ha acostumbrado a maestrar. También se afirmaba el sometimiento de la flora y de la fauna al “Hombre”.

La categoría de lo salvaje tuvo como sinónimos lo exótico, lo monstruoso. Y como tal, produjo una suerte de embeleso. El extraño, el salvaje y el monstruo fueron objeto de curiosidad, que se exaltaba en los momentos en que se daba la confrontación con otras culturas, fuera por descubrimiento de tierras o por los viajes de dominación.

La colección y exhibición de seres humanos en Occidente inicia con el imperio romano, que puso a desfilar a los “Bárbaros” para demostrar su superioridad y su dominio⁶⁵².

En el caso de España y la conquista de América, España misma estaba estableciéndose como nación al lograr la dominación de los territorios aledaños a Castilla y León. Después de la expulsión de los judíos y musulmanes logró la reunión bajo el signo de la religión monoteísta, del catolicismo. Las culturas descubiertas, politeístas, de inmediato fueron demarcadas como el territorio humano y geográfico a ser conquistado, sometido y convertido.

La enorme cantidad de fantasías y temores que pudo haber generado en los conquistadores la geografía, la naturaleza, la cultura y los seres humanos concretos que encontraron en sus incursiones, aún dista mucho de ser estudiada, como lo demuestra la exhibición en el *Musée du quai Branly*. El miedo es hermano de la ignorancia y el miedo no se pudo controlar. El Otro es a la postre, el símbolo del terror que produce lo desconocido y la vulnerabilidad que se experimenta frente al desconocimiento.

Una vez constituido y ubicado desde una fantasía construida sobre él, el Otro puede ser dominado y su sumisión tiene como efecto el engrandecimiento del yo, el sentimiento

⁶⁵² Pascal Blanchard et al (dir), *Exhibition. L'invention du sauvage*. París, Musée du quai Branly, ACTES SUD, 2011, *op. cit.*, p. 22.

de poderío y la conformación de la identidad, en este caso, una identidad nacional que fue de la mano de la configuración de la identidad “sexual”. El conquistador es hombre, blanco, europeo.

“La Otredad no es simplemente un estado, fue el elemento alienado que resistió a la asimilación e hizo posible las identidades, físicas, sociales y culturales⁶⁵³”. Ese reducto inasimilable es lo que la identidad rechaza, donde el sujeto no se reconoce y que al mismo tiempo, la hace cristalizar.

Cuando Cristóbal Colón presentó a la corte española a seis indígenas en uno de sus viajes, Europa encontró su imagen de grandeza frente al cuerpo del salvaje de América, un primitivo politeísta que no conocía al dios del católico, no usaba sus ropajes o armas ni hablaba su lengua. La diferencia no fue diferencia, nunca fue conceptualizada como diferencia sino como minusvalía, como condición subalterna, o en su costado más blando, como “curiosidad”, como “exotismo”, el mismo estatuto de los objetos que se traían de las colonias. Aves exóticas, plantas, minerales, los seres humanos causaron asombro y divertimento, como ocurrió con los indígenas bailarines, acróbatas y músicos que llevó Hernán Cortés a Carlos V.

Y así con estos objetos que se trajeron de las colonias en el Renacimiento, aparecieron los gabinetes de curiosidades⁶⁵⁴ que permanecerían en todo Europa aún en los siglos XVI y XVII. Se trataba de colecciones eclécticas con sistemas de clasificación, como el de animalia, vegetalita y mineralita. La producción pictórica de la época y otras obras de arte también se empezaron a coleccionar y disponer de esta manera, al igual que los objetos que resultaban un buen recurso para la ciencia. Se editaron catálogos y se estudiaron las piezas.

Además de ser un estímulo para los ojos, los gabinetes de curiosidades reunían elementos maravillosos y fascinantes, extraños, que de alguna manera simbolizaban la ambición de posesión del dueño y exaltaban la curiosidad del espectador, que estaba ajeno a las posibilidades de su adquisición. Organizados de esta forma, en laboratorios o exhibidos en pabellones de ferias, estos “accesorios” del “teatro del mundo”, contribuyeron a la creación del concepto de espectáculo. Precursores de los museos, tendieron a desaparecer en el siglo XVIII y XIX, con su apertura.

⁶⁵³ “Otherness was not simply a state, it was the alien element which resisted assimilation and made it possible to construct social, cultural and physical identities”. Pascal Blanchard et al, “Human Zoos: The Greatest Exotic Shows in the West”, en *Human Zoos. Science and the Spectacle in the Age of Colonial Empires*, op. cit., p. 11

⁶⁵⁴ Pascal Blanchard et al (dir), *Exhibition. L'invention du sauvage*. París, Musée du quai Branly, ACTES SUD, 2011, op. cit., p. 23.

Una de las manías del coleccionismo fue la de animales. Los poderosos tendían a tener sus zoológicos exóticos en los palacios, que se popularizaron en el siglo XIX, ya que con la democratización se trasladaron y se abrieron al público para atracción de los ciudadanos y su educación. El animal fue curiosidad y fantasía, domesticación, exotismo.

Con los seres humanos ocurrió otro tanto. Ya desde el siglo XV, los “fenómenos”, los “monstruos”, los tarados, los jorobados, circulaban por las calles produciendo reacciones de curiosidad. Las cortes se hicieron de un contingente de personas consideradas defectuosas a los que obligaban a servirles, entre ellos los enanos, a los que se les daba un lugar como el que hoy en día se les da a los animales de compañía. Los enanos podían ser bufones e inspiraban a la vez, historias mitológicas, cuentos de hadas. El duque Guillermo V de Baviera, en el siglo XVI tenía una colección de “monstruos”, de enanos y lisiados⁶⁵⁵. De esta fascinación con los “fenómenos” dan cuenta las pinturas de enanos y grabados de la época. El monstruo está representado en las pinturas de Jerónimo Bosco, las gárgolas, los monstruos de mar de las grandes expediciones.

Los monstruos se exhibieron desde el siglo XVI pero el pico más alto del entusiasmo popular por ellos, tuvo lugar en el siglo XIX y hasta mitad del siglo XX.



135. *La femme-homard*. Tarjeta postal. Impresión de Poussereau-Tourneur. Donado por Gustave Soury al gobierno francés, Ministerio de cultura y comunicación. (en < <http://www.culture.gouv.fr/documentation/carpo/Albums/soury-19.htm>>)

⁶⁵⁵ *Ibid.*

Ya desde los inicios del siglo XIX⁶⁵⁶ encontramos historias como la de Mademoiselle Brison, que dan cuenta de que estas presentaciones eran realizadas con ánimo de lucro. Mademoiselle Brison era una mujer de veinticuatro años con sidancilla, una condición de nacimiento en que los dedos están unidos. Conocida como “La Femme Homard” (la mujer con tenazas de langosta), fue acusada legalmente por contravenir la orden parisina de febrero de 1906 en que se prohibía la exhibición de fenómenos vivos (animales o humanos con anormalidades físicas). Clément Vautel, en el editorial del periódico *Le Matin* del 1 de Julio de 1909, de forma irónica reclama la libertad de Mademoiselle Brison de ser una fenómeno y vivir de ello, alegando que restringir su trabajo iría en contra de los derechos de las personas con deformidades físicas. El artículo de Vautel generó una polémica acerca de si “La Femme-Homard” era un fenómeno o una artista .

Si bien los “monstruos siguieron exhibiéndose, a ellos se les sumaron mujeres, niños, niñas y hombres traídos de “otros mundos”, lo que se convirtió en un verdadero tráfico de personas para montar el gran escenario del Otro.

1.2. Mujeres, monstruos y salvajes en la definición “científica” del Otro

La definición del Otro es un proceso lento que avanzó desde el siglo XVIII en que los locos, leprosos y personas con diversidad funcional fueron sujetos de encarcelamiento, exclusión y segregación. Las casas de confinamiento y los hospitales fueron aislados y la Salpêtrière reconstruyó sus celdas por el edicto del Consejo de Estado de 1776, y se convirtió en un lugar esterilizado, un asilo-jaula⁶⁵⁷ que permitiría detener el contagio. El “anormal” desaparecía así de la vista como referente de la “normalidad”. Era necesaria una nueva forma de Otredad que tenía que ser mostrada.

Michel Foucault señala que el miedo en Europa había retornado con la lepra y obligaba a esas reformas en la salud pública. A eso se le suman los requerimientos de las nuevas formas de producción, los valores de la nueva sociedad con una industria emergente en que urgía la creación de esa conformación somatopolítica que hiciera frente a estas

⁶⁵⁶ Pascal Blanchard et al, “Human Zoos: The Greatest Exotic Shows in the West”, en *Human Zoos. Science and the Spectacle in the Age of Colonial Empires*, op. cit., p. 10

⁶⁵⁷ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, op. cit., p. 15.

demandas. Todo esto implicó cambios profundos que harían temblar los cimientos de la sociedad.

Los perfiles de los nuevos ciudadanos europeos se construían a la par de las empresas, ya no valían los privilegios que venían de cuna, por lo que su situación era vulnerable. Las clases sociales se resituaron y el campesino tenía que abandonar sus tierras y emigrar a las ciudades, vivir ahora en otras condiciones diferentes a las pobres condiciones del campo. Los criminales y los defectuosos, que no servían para el trabajo, eran recluidos junto a los locos.

En medio de estos temores e incertidumbres, una de las grandes obsesiones del siglo XIX fue la degeneración, incitada por el encuentro con los diferentes grupos étnicos de las colonias pertenecientes a los países centroeuropeos, las luchas de emancipación de la esclavitud y de autonomía de los territorios colonizados, así como la invasión y opresión en otras tierras, el desarrollo de los recursos y el progreso imperialista de esas naciones dominantes en Occidente. Al ser ésta una época de viajes a todos los lugares del mundo, se estimuló la circulación de las imágenes; dibujos, objetos, narraciones, se sumaban, y reafirmaban toda clase de fantasías.

Ciertos conceptos filosóficos y científicos debieron cambiar. La decadencia, la corrupción de la carne, no ocurría por abandono moral, sino por el influjo del medio y por las leyes de la herencia física⁶⁵⁸. Se apeló a los efectos de las malas condiciones de higiene, al estilo de vida; hasta la luna podría tener un efecto sobre el sistema nervioso. El medio ejercía un influjo sobre las personas aún en condiciones de salubridad física. Aparecieron enfermedades “mentales” producidas por el progreso mismo de las naciones: la melancolía en los ingleses, atribuida al exceso de comodidades, la neurastenia en los estadounidenses, producto de las exigencias de la vida de las ciudades. Se estableció una relación entre la locura y la libertad, la locura y la religión y el manejo mismo del tiempo.

La familia, más rígida, así como la necesidad de la organización del tiempo, implicaron un exceso de rigor moral y temor al futuro. La civilización, la manía del estudio y de la lectura podían llevar al enloquecimiento.

Ese alejamiento de la naturaleza, tanto artificio, tanta búsqueda de la exaltación de los sentidos en los espectáculos, en las novelas, tanta sensibilidad, podía generar

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 28.

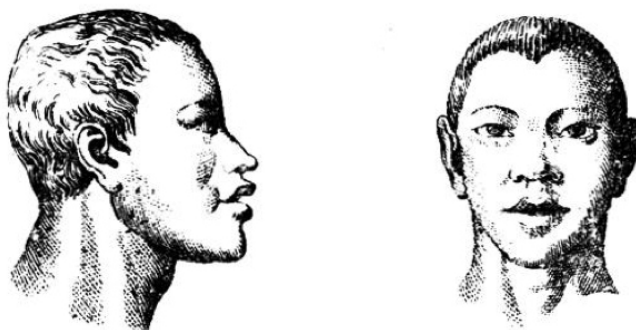
alteraciones nerviosas y generar un efecto de perversión, especialmente en las mujeres⁶⁵⁹.

El medio y la herencia fueron los dos grandes peligros de la degeneración de la que los estudios antropológicos tenían que dar cuenta.

En 1800 se creó en Francia la “Sociedad de los observadores del Hombre”, “primera forma de la antropología académica que condujo a la observación del niño de Aveyron y del chino Tchong A-Sam⁶⁶⁰”, que fuera hecho prisionero por un corsario francés y enviado a Francia. El Otro nació como salvaje y exótico.

La investigación científica se asentó en este terreno de tal manera que en el siglo XIX, los paradigmas de una normalización del mundo natural estuvieron a la orden del día. Las lecciones científicas se empeñaban en demostrar la existencia natural de las jerarquías coloniales y las distinciones de razas, partiendo de la biología, que estudiaba la vegetación y la animalia exótica y la geografía que cartografiaba esos espacios ignotos, hasta la anatomía humana, que se constituyó en anatomía diferencial.

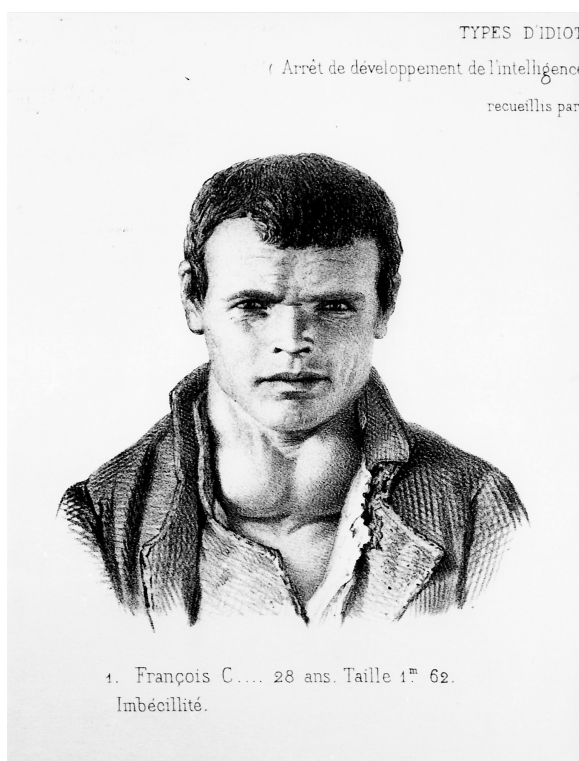
Con Carl Linneo y George Leclerc, conde de Buffon, en el siglo XVIII los seres humanos habían llegado a ser objeto de investigación científica, y el interés en la morfología humana había sido estimulada por el descubrimiento de nuevos países en el proceso de colonización.



136. Mme. Migneret, *Retrato de Tchong-A-Sam, de perfil y de frente*. Grabado.
(Extraído por Georges Hervé de J.-J. Virey, *Histoire naturelle du genre humain*, t. 1, p. 460.
Georges Hervé, “Le Chinois Tchong-A-Sam à Paris”,
Bulletins et Mémoires de la Société d’anthropologie de Paris, serie V, tomo 10, 1909, p. 176)

⁶⁵⁹ *Ibid.*, pp. 20-23.

⁶⁶⁰ Pascal Blanchard et al (dir), *Exhibition. L’invention du sauvage*. París, Musée du quai Branly, ACTES SUD, 2011, op. cit., p. 23.



137. François C., 28 años, talla 1,62 m. Imbécillité (Imbécil).

Lámina XII. Dibujo a carboncillo.

(Bénédict Auguste Morel *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*. Atlas, París, J.B. Baillière, 1857)

La teoría de la degeneración de Bénédict Auguste Morel publicada en su *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* de 1857⁶⁶¹ se acompañó de un *Atlas*⁶⁶² en el cual se publicó una iconografía de las “degeneraciones”.

Este atlas contiene una serie de láminas de retratos de pacientes realizados al carboncillo y son de una belleza extraordinaria. Las últimas dos láminas XI y XII, dice en el texto, son fotografías pertenecientes a M. Jules Baillarger, médico del hospicio de la Salpêtrière. Estos retratos son posados y pretenden evidenciar un cierto estado degenerativo físico o “moral”.

Los estudios de Morel apuntaron a establecer los rangos de variación de la normalidad en la humanidad y las características de orden intelectual, físico y moral. Él buscaba establecer hechos irrefutables de la existencia de características anatómico morfológicas desviadas en las razas y los degenerados desde la coloración de la piel a los cabellos, el ángulo facial y la forma de la cabeza. Para Morel, existían tipos ideales primitivos y

⁶⁶¹ Bénédict Auguste Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humain*, París, J.B. Baillière, 1857.

⁶⁶² *Ibid.*

algunas líneas de raza degeneraban desde allí, asimismo, la intervención artificial en el cuerpo humano a partir de algunas prácticas de los pueblos, terminaba por constituir tipos particulares de la especie.

La degeneración consistía en cambios morfológicos y morales que hacían retroceder con respecto al ideal de la normalidad, establecido aunque él no lo dijera de esta manera, como el ascendiente del burgués, blanco, europeo y ciudadano. Cada nueva generación entonces, iba en retroceso hasta que toda esa raza o línea generacional desaparecía.

Los signos de degeneración en Morel atañen a desproporciones físicas, disimetrías, mutaciones, como microcefalias, cabezas más grandes desproporcionadas con respecto al cuerpo, labios gruesos. Todos ellos, rasgos visibles.

Las causas podían ser hereditarias, ya sea por degeneración presente en la familia o causada en la infancia por alcoholismo en los padres, mala higiene, cretinismo congénito o la “degeneración progresiva en una familia en que existe este padecimiento⁶⁶³”. También le da un gran peso al medio como “la constitución geológica del suelo”, esto es, cuando el suelo en el que se habita es arcilloso, el clima, las malas condiciones de las viviendas o la desnutrición de sectores empobrecidos en las grandes ciudades. Es curioso por ejemplo que en su *Atlas* aparezcan personas de los Pirineos, esto es, de las montañas, en clara oposición a las personas “civilizadas” de la ciudad.

“Todas estas degeneraciones se presentan a la observación con las características de orden físico y de orden moral que las distinguen⁶⁶⁴”.

Podría ser incluso que los padres tuviesen una buena constitución, pero ya se podría prever que sus hijos iniciarían “una cadena de transmisión hereditaria degenerativa que se resumiría muy probablemente en la idiocia, la imbecilidad o el cretinismo de sus descendientes⁶⁶⁵”.

Las formas de locura eran también producto de la degeneración. La histeria, la melancolía, la neurastenia, ideas delirantes, alucinaciones, las plantea como enfermedades que implican a las facultades, los instintos, lo intelectual, moral y sensible. Para que surjan hay una pluralidad de causas fisiológicas y morales que son por un lado, predisposiciones orgánicas como la herencia, la conformación viciosa de la

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁶⁴ “Tous ces dégénéres se présentent a l’observation avec les caracteres de l’ordre physique et de l’ordre moral qui les distinguent”. *Ibid.*, p. 13.

⁶⁶⁵ *Ibid.* “une chaine de transmissions héréditaires dégénératives qui se resumeront très probablement dans l’idiocie, l’imbécillite ou même le cretinisme de ses derniers descendants”.

cabeza, la sordomudez, así como los “ejemplos inmorales”, o ciertas condiciones materiales de vida tanto físicas como intelectuales. Se caracterizan por el exceso maniaco, melancólico, por la monomanía, ideas delirantes y alucinaciones, lo que hace a los locos muy peligrosos al igual que a los imbéciles.

Morel pone más énfasis en la descripción de las enfermedades degenerativas que en las causas, aunque deja clara esa dimensión de intervención e influencia del medio. El estudio de sus argumentos deja muy claro que él intentaba establecer una relación entre la miseria y las condiciones precarias de existencia y la degeneración, estableciendo a la vez el prototipo del “hombre nuevo” para la nueva época.

La locura era el estigma de la pobreza. Como señala Foucault: “En el evolucionismo del siglo XIX, la locura es un retorno⁶⁶⁶”. La tradición del siglo XVIII le enseñó a Morel que el hombre degenera a partir de un tipo primitivo, que la locura va a estar en relación al tiempo; la miseria que propaga la locura es también moral social, el estigma de una clase que no vive como la clase burguesa.

Este siglo XIX fascinado con los “degenerados” y los monstruos humanos, vio nacer la nueva ciencia de la teratología (el estudio de las anormalidades congénitas en humanos, animales y plantas), establecida por Étienne Geoffroy Saint-Hilaire⁶⁶⁷ y su hijo Isidoro⁶⁶⁸. Saint Hilaire sostenía el principio de correspondencia de los órganos en todas las especies, lo que permitía sostener que había un modelo común que se mantenía a pesar de que los órganos se atrofiaban. Las diferencias entre las especies son morfológicas, pero el inicio es común⁶⁶⁹. En la siguiente lámina, en esta “monstruosidad” de la fig. utiliza la denominación “sirenomelia”.

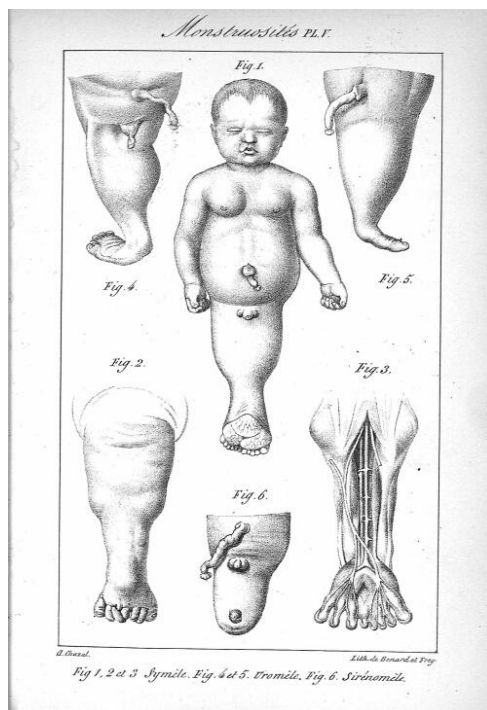
Esta posición era evolucionista y seguía a la de Jean-Baptiste Lamarck que formulara la primera teoría de la evolución biológica en 1802. Lamarck era cercano a Linneo, a Buffon y a Cuvier. Empirista, planteaba la necesidad de una filosofía que condujera la investigación empírica, su teoría establecía jerarquías entre los invertebrados, especies inferiores y los vertebrados, especies superiores. La naturaleza había empezado con bosquejos que se fueron complejizando hasta ir alcanzando una diversidad que se debía a su capacidad de adaptación.

⁶⁶⁶ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, op. cit., nota 33, p. 19.

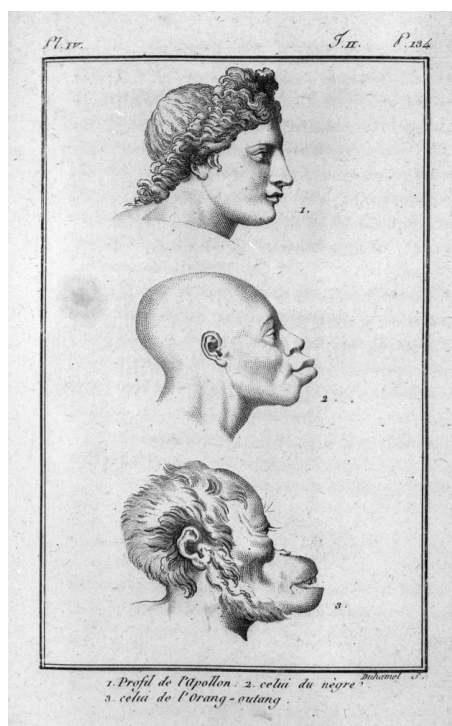
⁶⁶⁷ (1772-1844)

⁶⁶⁸ (1805-1861)

⁶⁶⁹ Diana Snigurowicz, “The Phénomènes Dilemma”, en Shelley Tremain, (ed), *Foucault and the Government of Disability*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.



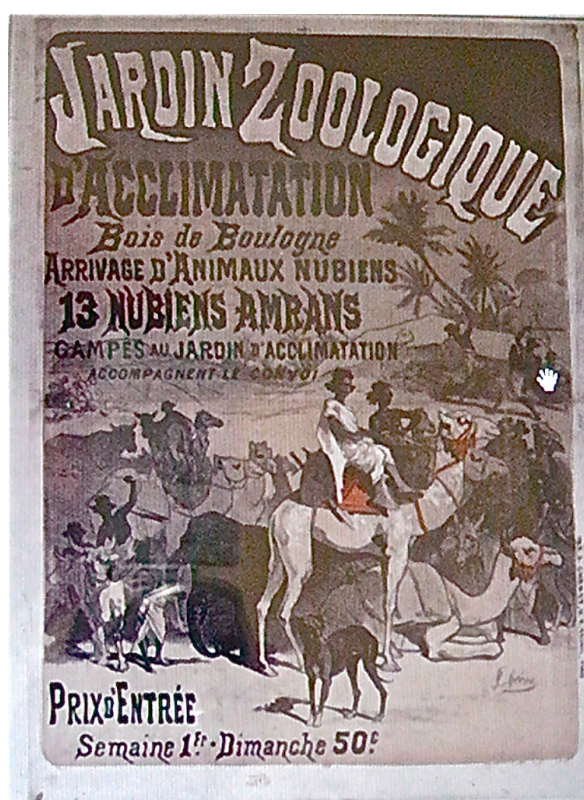
138. Antoine Chazal, *Monstruosités*, c. 1837. Lámina V. Dibujo a lápiz e impresión litográfica de Bernard y Frey. (Geoffroy de Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux*. París, J.B. Ballière, 1837)



139. Duhamel, *Profils de l'Apollon, du nègre, de l'orang-outang* (Perfiles de Apolo, de un negro, del orangután), c. 1801. Lámina IV. Grabado. (Julien Joseph Virey, *Histoire naturelle du genre humain, ou, recherches sur ses principaux fondements physiques et moraux, précédées d'un discours sur la nature des êtres organiques*. París, Dufart, 1801)

En 1798, Geoffroy Saint Hilaire partió a Egipto como parte de la expedición científica de Napoleón y estuvo también en incursiones en América del Sur, publicó sus investigaciones sobre los monstruos humanos y fue director del *Jardin d'Acclimatation* de París donde organizó dos espectáculos etnológicos en los que presentó nubios e Inuit (conocidos como esquimales).

Cabe destacar que en la historia del *Jardin d'Acclimatation* se reseña que su creación fue resultado de un encuentro entre “un projet urbanistique et une ambition scientifique” (un proyecto urbanístico y una ambición científica), y de la creación de la *Sociedad Imperial zoológica* cuyo objetivo era la de crear un jardín que favoreciera “l'introduction, l'adaptation et la domestication d'espèces animales” (la introducción, la adaptación y la domesticación de especies animales). No se menciona nada de las exposiciones de seres humanos que tuvieron lugar allí⁶⁷⁰.



140. Jules Chéret. *Jardin zoologique d'acclimatation. Bois de Boulogne arribo de nubios y animales. Cartel.* Biblioteca Nacional de Francia.

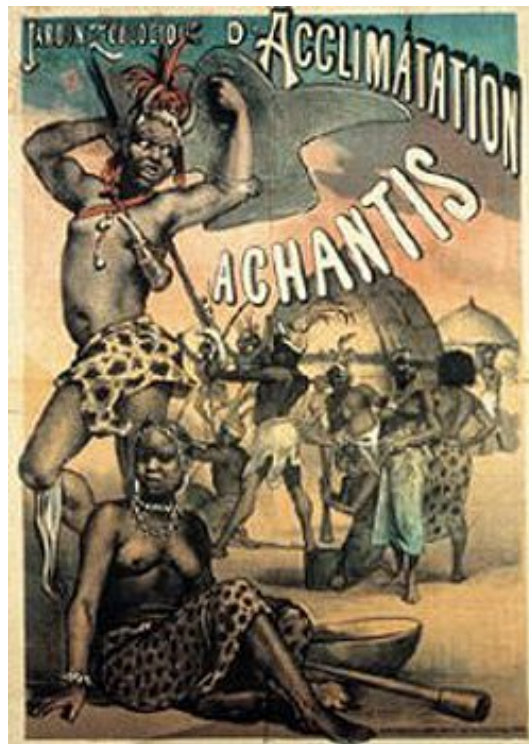
⁶⁷⁰ “La creación del Jardín de aclimatación resulta del encuentro entre un proyecto urbanístico y una ambición científica.....crear un jardín que favorezca la introducción, la adaptación y la domesticación de especies animales”. Jardin d'Acclimatation, Histoire du Jardin, París. <http://www.jardindacclimatation.fr/histoire>



141. Émile Lévy (imp.), *Somalis* (Somalies), 1809. Cartel a color.
Jardin zoologique d'acclimatation de Paris.
Exposición "Exhibitions, l'invention du sauvage", Museo du Quai Branly, Paris.



142. Henri Sicard et Farradesche, *Caravane égyptienne*, Jardin zoologique d'acclimatation, Paris, 1891.
Cartel a color.
Groupe de recherche Achac.



143. Émile Lévy (imp.), *Achantis*, Jardin zoologique d'acclimatation de Paris, 1895. Cartel.
 Pascal Blanchard, et al. (eds.): *Exhibitions. L'invention du sauvage*.
 Paris, Musée du quai Branly, ACTES SUD, 2011, p. 85.



144. *Podencéfalo*. Teratología de Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, 1822. Lámina VI. Dibujo a lápiz.
 (Philosophie Anatomique 1822, tomo II)

A pesar de que la teratología se enfocó en las causas biológicas de las deformidades, en el imaginario de la población permaneció la creencia de las fuerzas sobrenaturales intervinientes en ellas, como los castigos divinos, así como el bestialismo (relaciones sexuales con animales y con espíritus demoniacos). Como en la teratología el recurso a la imagen era tan profuso, el terror a la degeneración tendió a proliferar.

Estos tratados de Étienne Geoffroy Saint-Hilaire y de Morel establecen claramente la ascendencia de los intentos clasificatorios de las personas bajo el modelo de las ciencias de la Naturaleza. En Saint-Hilaire se borra la diferencia entre el humano y las plantas o animales, y un modelo común ideal es el punto de partida de la generación o degeneración de las diferentes especies.

Si bien la teoría de la evolución es una oda a las capacidades desarrolladas por la especie humana, es una constante amenaza a un retorno. En el caso de los “monstruos” humanos, su condición involutiva los va a emparentar a los salvajes, que es uno de los nombres de lo monstruoso en el siglo XIX.

Los antropólogos trataron de explicar en términos científicos este peligro de la regresión, una vez establecido que la diversidad tenía relación con sus orígenes y “naturalezas”. Y es que todo el desarrollo científico de la época estaba en relación al operativo de la colonización de otras tierras y poblaciones por parte de los países europeos.

Las nuevas teorías como la de la evolución de las especies de Charles Darwin, publicada en su libro de 1859, *On the Origin of Species*⁶⁷¹ y fundamento de la teoría de la biología evolutiva, estaban atravesadas por la conquista y la cartografía de esos continentes. Basta ver el título completo de ese libro: *On the Origin of Species by means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (Del origen de las especies por medio de la selección natural, o la preservación de las razas favorecidas en la lucha por la vida). Se preservan las “razas favorecidas”.

La teoría de Darwin es fruto de las expediciones colonialistas por América del Sur y Australia. Darwin se vio influenciado por Alexander von Humboldt y acompañó él mismo a Adam Sedgwick, geólogo, a trazar mapas en Gales; posteriormente partió en el HMS Beagle en una expedición que cartografiaría la costa de América del Sur.

Pero un asunto que ha sido dejado de lado incluso en la exposición del Musée du quai Branly, *Exhibitions. L'invention du sauvage* es la directa relación que existe entre la

⁶⁷¹ La publicó el editor John Murray en Londres en 1859.

definición del salvaje y la definición de la mujer. La mujer loca, la mujer salvaje o la mujer exótica, su descripción, la atribución de sus rasgos, no dejarán de aparecer en estas teorías y en la cultura visual.

En una generalización sin precedentes y con una base ideológica que fue aceptada como científica en esos días, Charles Darwin afirmó la existencia de diferencias anatómicas y de carácter entre hombres y mujeres, donde las mujeres aparecen dibujadas en relación con el hombre y con el salvaje, en menos en relación con el primero y como elemento regresivo de la humanidad por su cercanía con el salvaje: “El hombre es más valiente, belicoso y enérgico que la mujer y tiene un genio más inventivo. Su cerebro es absolutamente grande ...⁶⁷²”.

De esta manera, Darwin asimiló a las mujeres a lo que él consideraba “salvajes”, ubicando a ambas categorías en una relación subalterna con los hombres europeos: “Es de criterio generalizado que los poderes de intuición, percepción inmediata y quizás de imitación son más fuertes en la mujer que en el hombre, pero al menos algunas de estas facultades son características de las razas inferiores, más aún, de un estado pasado e inferior de la civilización⁶⁷³”.

Las teorías de Darwin tienen ese sesgo racista, a pesar de que aprendió la taxonomía de un esclavo liberto llamado por su amo John Edmonstone. Procedente de la Guyana Británica, este hombre también le transmitió sus conocimientos sobre el bosque tropical húmedo. A pesar de ello, Darwin se refería a estas naciones como “naciones salvajes” y a los habitantes de los lugares donde estuvo investigando, como “salvajes”⁶⁷⁴, lo que nos indica hasta qué punto la ideología dominante es capaz de penetrar más allá de nuestra consciencia.

⁶⁷² “Man is more courageous, pugnacious, and energetic than woman and has a more inventive genius. His brain is absolutely larger...” Charles R. Darwin, *The descent of Man and Selection in Relation to Sex*, Vol. II, Londres, John Murray, 1871, p. 316.

⁶⁷³ “It is generally admitted that with woman the powers of intuition, of rapid perception, and perhaps of imitation, are more strongly marked than in man; but some, at least, of these faculties are characteristic of the lower races, and therefore of a past and lower state of civilisation” *Ibid.*, p. 27.

⁶⁷⁴ Ver por ejemplo, *Ibid.*, p. 338.



145. W. & D. Downey, *Krao*, 1883. Fotografía con Guillermo Antonio Farini. Mary Evans Picture Library.
(<http://www.maryevans.com/>)



146. *Krao, the "Missing Link". A Living Proof of Darwin's Theory of the Descent of Man* (el eslabón perdido. La prueba viviente de la teoría de Darwin de la descendencia del Hombre), 1887. Cartel. Gran Bretaña.
(Pascal Blanchard, et al. (eds.): *Exhibitions. L'invention du sauvage*. Paris, Musée du quai Branly, ACTES SUD, 2011, p. 85)

1.3. Racismo y misoginia, los pilares de la antropología experimental del siglo XIX

Al igual que los científicos de su época, Francis Galton, se interesó en las expediciones de su país. Fue explorador tropical en el África y pionero en mapas climáticos⁶⁷⁵.

Para Galton, las mujeres así como los negros de América, de África y los Australianos, eran inferiores a los ingleses blancos en cuanto a inteligencia. En su libro *Hereditary Genius*⁶⁷⁶, propone esa superioridad de los ingleses varones a partir de mediciones que él mismo creó en su laboratorio antropométrico. Francis Galton realizó las primeras mediciones “científicas” y además creó las primeras pruebas mentales, es fundador de la psicometría, la psicología diferencial y de la aplicación biométrica a la investigación genética. Fue el pionero de las correlaciones y regresiones estadísticas.

Galton dejó establecido que la herencia es lo que determina las características del ser humano, sin embargo, la influencia social presiona ya sea para su degradación o para su mejoramiento, de tal manera que consideraba urgente y necesario aplicar medidas de eugenesia para fortalecer la raza. Las veía como forma de control de la inteligencia de los ingleses; la eugenesia positiva implicaba que se debía estimular a las personas inteligentes a procrear y la eugenesia negativa consistía en evitar que los no inteligentes se reprodujeran⁶⁷⁷.

Para él, la investigación etnológica señalaba claramente que la raza humana era salvaje en un inicio y después de años de barbarismo encontró la ruta de la civilización y la moralidad⁶⁷⁸.

En la introducción a la edición inglesa del 2006 del libro del primer criminólogo positivista Cesare Lombroso *L'uomo delinquente* de 1876⁶⁷⁹, que es un tratado antropológico experimental del hombre delincuente, las editoras Mary Gibson y Nicole Hahn Rafter plantean que en las cinco ediciones del libro, Lombroso va incrementando su atención en ciertos grupos que a finales del siglo XIX han “creado ansiedad” en los países europeos y América: “Mujeres, italianos del sur, africanos y otras “razas

⁶⁷⁵ Existe un sitio web desde donde se puede obtener toda la obra de Francis Galton, libros, artículos, etc. En: <<http://galton.org>>

⁶⁷⁶ Francis Galton, *Hereditary Genius*. Londres, Macmillan and Co., 1892, p.p. 337-339.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 1

⁶⁷⁸ “muy recientemente encontró su vía dentro del camino de la moralidad y la civilización”, *Ibid.*, p. 350.

⁶⁷⁹ La edición en francés se llama *L'homme criminel*, Atlas, París, Felix Alcan, 1895. Hay una edición del Atlas en castellano, comentada por la Sociedad Española de ciencias forenses y la Escuela de Criminología de Cataluña: *El Atlas criminal de Lombroso*, Valladolid, Maxtor, 2006. La usada en este estudio es la traducción al inglés: Cesare Lombroso, *Criminal Man*, Durham, Duke University Press, 2006.

inferiores”, jóvenes, clases bajas, bandidos rurales y revolucionarios urbanos” fueron objeto de estudio de los científicos y de control disciplinario. Y esto, señalan, coincide con “los procesos de industrialización, urbanización y democratización⁶⁸⁰”.

En su texto *princeps*, Lombroso planteaba los signos morfológicos y morales de inferioridad que caracterizan al criminal. La ausencia de remordimientos, la impulsividad, la tendencia al juego y a la ludopatía se unían al aumento relativo de la cavidad craneana. Experimentalista, Lombroso se basó en las mediciones del cuerpo, en la anatomía comparada, en estadísticas e informes delincuenciales y de prostitución, entrevistas a delincuentes, estudios grafológicos y de dibujos de los criminales, sus costumbres, rasgos visibles en la constitución física de las personas y elementos subculturales, como el uso de tatuajes.

Lombroso realizó la Antropometría y fisionomía de ochocientos treinta y dos criminales. En cada sucesiva edición añadía nuevas imágenes. Primero dibujos, luego fotografías que eran métodos modernos e innovadores de representación, cartas hereditarias, gráficos de barras, mapas de criminalidad y en la cuarta edición, caras de criminales y tatuajes. De cuatro ilustraciones que aparecen en la primera edición, llegó a cincuenta en la quinta (de 1896 a 1897).

Era un coleccionista de cráneos, grafología de delincuentes, grafiti de las celdas de prisioneros, tatuajes y ornamentos que usaban en sus uniformes de la prisión. Hacía grabados, tallas con barro y hasta preparaba a los modelos para las fotografías. Todo estos objetos se encuentran en el *Museo de antropología criminal Cesare Lombroso* que él mismo fundó en 1876, el cual se considera un triunfo del Positivismo⁶⁸¹.

Los judíos y los gitanos fueron también objeto de su interés y estudio, así como los “salvajes” y los enfermos mentales. Lombroso llegó a concluir que los “salvajes” (indígenas de América) se prostituyen con mayor facilidad y tienen tendencia a cometer cualquier tipo de delito, incluido el homicidio, el canibalismo y el robo. Cuando definió al delincuente nato, lo describió con varios de estos rasgos y como partió de la teoría de la evolución, afirmó que el delincuente era el eslabón perdido entre el mono y el hombre.

⁶⁸⁰ Mary Gibson y Nicole Hahn Rafter, introducción en Cesare Lombroso, *Criminal Man*, op. cit., p. 15.

⁶⁸¹ El museo hoy en día continúa funcionando. En su página web hay una visita virtual donde se puede observar la cerámica criminal y grafiti (hecha por criminales)

<http://www.museounito.it/lombroso/storia/storia_1.html>



147. Cesare Lombroso, *Omicida 145*. (*Homicida núm. 145*), c. 1890.
Máscara mortuoria realizada en yeso, tamaño natural.
Museo de antropología criminal Cesare Lombroso, Turín.

Con un grupo control que constaba en su mayor parte de soldados, estableció en el *Atlas* una clasificación de los criminales frente al criterio de normalidad constituido: loco, epiléptico, histérico, mattoide, pasional, alcohólico, loco moral, y también elaboró una teoría etiológica del crimen⁶⁸².

Criticaba las teorías de la degeneración pero estaba de acuerdo con que el alcoholismo era un factor que llevaba a ella y que algunos otros factores también ejercían una influencia, como la edad, el sexo, la educación moral, la formación de los genitales y la imitación. La normalidad se perdía entre los genios, cercanos al loco, y los delincuentes. Lombroso tuvo un inmenso éxito no solamente en Italia, sino en toda Europa, asesoró a la policía y las cortes, y estaba a favor del castigo sin proporción. Sin embargo, contrarios a Lombroso que basaba su trabajo en las características morfológicas, los criminólogos franceses se basaban en sus teóricos de la degeneración y de hecho, en el Congreso en París en 1889, fue muy atacado por sus concepciones etiológicas que desconocían los factores medioambientales.

En la segunda edición de su libro y atlas *L'uomo delinquente*, incluyó al criminal pasional, en la tercera, al “criminal nato” que fue un término de Enrico Ferri que él acuñó, y estableció que tanto el germen del crimen como el de la locura están en la persona normal, puesto que la distinción del bien y del mal no es biológica. El concepto de atavismo no explicaba todo pero era la base de la degeneración de las funciones

⁶⁸² Mary Gibson y Nicole Hahn Rafter, introducción en Cesare Lombroso, *Criminal Man*, *op. cit.*, p. 9.

biológicas y mentales.

En la cuarta edición añadió la epilepsia, el concepto de atavismo y de corrupción moral. Estos criminales insanos eran la histeria y el mattoide (alocado)⁶⁸³, que era el profeta, el criminal ocasional y el revolucionario de clase baja.

Con respecto a la histeria, que para Lombroso se presentaba en su mayoría en mujeres, afirmó que su carácter estaba marcado por el “egocentrismo y autopreocupación que lleva a un deseo por el escándalo y la atención pública⁶⁸⁴”.

En la quinta edición, el crimen fue planteado como multicausal y le adjudicó al atavismo biológico un peso mayor.

En 1895 publicó el texto *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*⁶⁸⁵ con veintiséis ilustraciones, que se basó en su seguimiento de las prostitutas de París. En ese libro llegó a la conclusión de que la prostitución es la típica forma de crimen femenino. Usó la categoría de género para hacer un estudio específico que fue una afrenta a los movimientos de derechos de las mujeres, al “probar” su inferioridad a partir de “irrefutables” mediciones de cráneo, cerebro y cuerpo. Las mujeres eran igual que niñas, subdesarrolladas, solamente el instinto maternal las podría salvar de la criminalidad, dada su innata condición de vanidad, crueldad y falsedad.

1.4. La exhibición del Otro

Parte de la historia colonial, la historia de la exhibición de los humanos está íntimamente ligada a la exhibición de los animales y plantas. Exóticos ambos, fueron traídos de tierras lejanas como testimonio de la dominación de una raza superior sobre las razas inferiores y sobre la naturaleza.

En este terreno se entrecruzan las más diversas disciplinas de la investigación científica y social, la política y la educación, puesto que las exhibiciones oficiales buscaban “educar” al espectador y eran promovidas por los mismos museos de prestigio e instituciones estatales.

Contrario a lo que ocurrió en los Estados Unidos de América en que el carácter de entretenimiento fue más abiertamente promocionado, la exhibición del Otro en Europa

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 11.

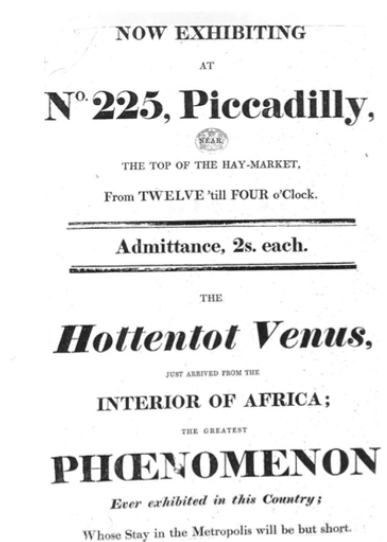
⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁸⁵ Cesare Lombroso y Guglielmo Ferrero, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*. Turín, Roux, 1893.

tomó un carácter pretendidamente “educativo” y “científico”.

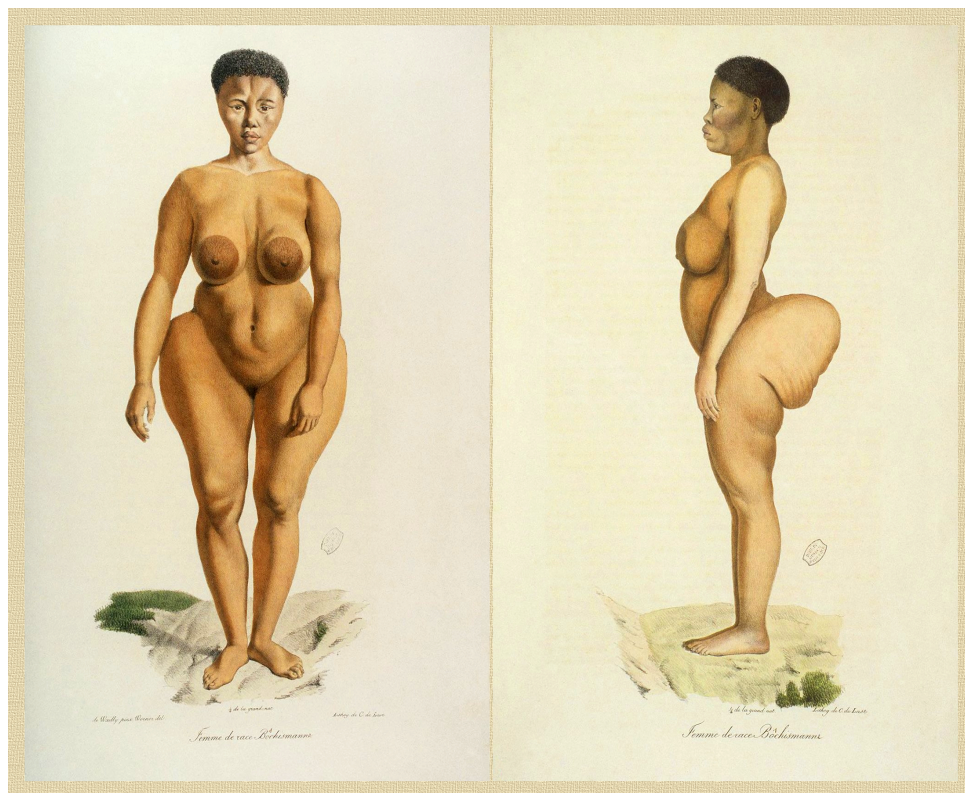
Las exhibiciones públicas iniciaron con el *Parque etnográfico* del francés Edme Verniquet que data de 1802, y que constaba de varios grupos humanos. Cada uno usaba la vestimenta típica del lugar de donde procedían. Los zoológicos y los jardines se pusieron en boga a fines de los años de 1820, cuando tres jirafas fueron ofrecidas por el pashá egipcio a Inglaterra, Austria y Francia. Pero no venían solas, y su exhibición junto a los humanos que las acompañaban despertó una gran curiosidad.

En 1810 había comenzado a exhibirse a la *Venus de Hottentote*⁶⁸⁶ Sara Baartjie, de quien se desconoce su nombre original. De la etnia khoikhoi, fue hecha esclava por los colonizadores europeos y comprada por William Dunlop en África quien la llevó a Inglaterra donde fue expuesta como una bestia salvaje en un circo en Inglaterra.



148. Cartel de propaganda para la exhibición de Sara Baartjie, Londres.
(Giles Milton, <<https://www.blogger.com/profile/09235389941770519468>>)

⁶⁸⁶ Pascal Blanchard et al, “Human Zoos: The Greatest Exotic Shows in the West. Introduction”, en Pascal Blanchard et al (eds.), *Human Zoos. Science and the Spectacle in the Age of Colonial Empires*, op. cit., p. 6.



149. *Mujer de raza Bosquimana*, 1819. Dibujo en lápiz y acuarela, impresión litográfica.
(Étienne Geoffroy Saint-Hilaire y Georges Cuvier, *Histoire naturelle des mammifères, avec des figures originales enluminées, dessinées d'après des animaux vivants*. París, 1819, láminas 40 y 41)

Cuando prohibieron el negocio de la exhibición en Inglaterra, la trasladaron a París donde la expuso un domador de fieras hasta quedar bajo observación científica en el *Jardin des Plantes* donde posó desnuda para el primer volumen de Étienne Geoffroy Saint-Hilaire y Georges Cuvier⁶⁸⁷, *Histoire naturelle des mammifères*. Como bien señala Sadiya Qureshi, es el único retrato de un ser humano en el libro⁶⁸⁸, las litografías de Sara Baartjie aparecen entre un animal macho y uno hembra de frente y de perfil, con el título de “Mujer de raza bosquimana⁶⁸⁹” y es necesario recalcar que Cuvier pensaba que los africanos subsaharianos eran “la más degradada de las razas humanas”.

⁶⁸⁷ George Cuvier, anatomista francés, especialista en anatomía comparada y paleontología.

⁶⁸⁸ Sadiya Qureshi, “Displaying Sara Baartman, the ‘Hottentot Venus’”, en *History of Science*, vol. 42, 2004, pp. 233-257.

⁶⁸⁹ Étienne Geoffroy Saint-Hilaire y Georges Cuvier, *Histoire naturelle des mammifères, avec des figures originales enluminées, dessinées d'après des animaux vivants*. París, M.C. de Lasteyrie ed., 1819.

Cuando los espectadores dejaron de tener interés en verla y tocarla, Sara se prostituyó y murió alcohólica a la edad de veinticinco años. Según Sadiah Qureshi⁶⁹⁰, George Cuvier determinó que era una mujer inteligente y que hablaba perfectamente el holandés. Objeto de estudio de científicos, su fisionomía facial según Cuvier, revelaba su estatus inferior y la asimilaba a los monos y al orangután en otros rasgos; a su muerte los científicos le realizaron la autopsia, que fue publicada por el mismo Cuvier quien preservó su esqueleto, conservó en formol su cerebro y órganos genitales y realizó un vaciado en yeso de esa figura que resultaba fascinante para los europeos por su característica de esteatopigia⁶⁹¹. El *Museo del Hombre* de París expuso el cuerpo de Baartman hasta 1974, al que se le atribuía también la elongación de los labios menores de la vulva, propia de las mujeres khoikhoi. Desde esa fecha y hasta el 2002, permaneció guardado en ese museo francés, año de su repatriación gracias a que Nelson Mandela hiciera la petición correspondiente a François Mitterrand. Fueron muchos los obstáculos que pusieron los franceses para efectuar esta devolución que fue objeto de largas discusiones en la Asamblea Nacional francesa.

Sara Baartjie es parte de esta historia de colonialismo, de tráfico de humanos, de coleccionismo de animales, de plantas “exóticas”, de “fenómenos”, sin ninguna consideración a su dignidad, a su vida ni a sus sentimientos.

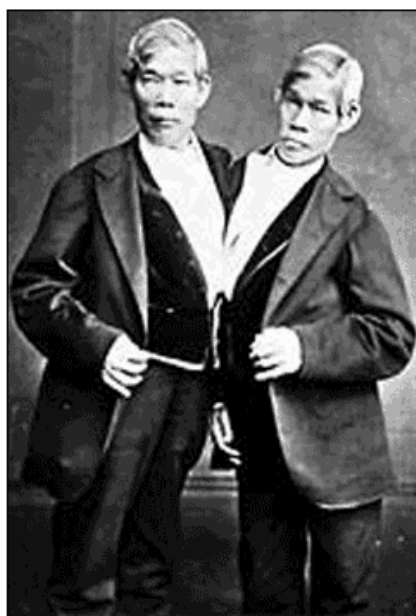


150. Devolución del cuerpo de Sara Baartjie en el Museo del Hombre en París, mayo 2002. Fotografía periodística.
(Kwekudee, 2014, <https://www.blogger.com/profile/14469929357196320372>)

⁶⁹⁰ Sadiah Qureshi, “Displaying Sara Baartman, the ‘Hottentot Venus’”, en *History of Science*, op. cit., pp.233-257

⁶⁹¹ Citado por Gilles Boëtsch, “George Cuvier, un nouveau regard sur le monde”, en Pascal Blanchard et al (eds.), *Exhibition. L'invention du sauvage*, op. cit., p. 64.

Phineas Taylor Barnum y otros empresarios, contribuirían ya en el siglo XX a que quedara establecida la distancia con los “anormales”, que estuvo acompañada por la visibilidad del monstruo, de los siameses, el último de los Aztecas, los enanos, los albinos Rudolph Lucasie y su familia, albinos africanos encontrados por P.T. Barnum en Amsterdam en 1857, mujeres extraordinariamente gordas o la sirena de Fiji, que era una cabeza de mono cosida a un cuerpo de pescado. El primer show itinerante de variedades de Barnum se llamó el *Grand Scientific and Musical Theatre*.



151. Siameses Chang y Eng Bunker, *sin título*, c. 1850. Fotografía. Barnum American Museum.




152. Rudolph Lucasie y su familia, c. 1857. Fotografía.
(Patty English, “The Circus Animal Walk”,

< <http://pattyenglishms.hubpages.com/hub/The-Circus-Animal-Walk#slide3101228>>)

Phineas Taylor Barnum merece una especial mención puesto que su llegada a Europa fue todo un acontecimiento. Este empresario, en 1835 compró a una anciana esclava negra llamada Joice Heth a quien exhibió por el país hasta que la mujer murió un año después. Barnum tenía una colección de “fenómenos”, de africanos e indígenas estadounidenses, a los que presentó en un circo para entretenimiento sin propósitos educativos; su negocio era exhibir lo más salvaje.

**THE GREATEST
Natural & National
CURIOSITY
IN THE WORLD.**



Nurse to Gen. GEORGE WASHINGTON, (the Father of our Country.)
WILL BE SEEN AT

Barnum's Hotel, Bridgeport,
On FRIDAY, and SATURDAY, the 11th. & 12th days
of December, DAY and EVENING.

JOICE HETH is unquestionably the most astonishing and interesting curiosity in the World! She was the slave of Augustine Washington, (the father of Gen. Washington,) and was the first person who put clothes on the unconscious infant, who, in after days, led our heroic father on to glory, to victory, and freedom. To see her own language when speaking of the illustrious Father of his Country, "she raised him." JOICE HETH was born in the year 1674, and has, consequently, now arrived at the astonishing

AGE OF 161 YEARS.

She Weighs but FORTY-SIX POUNDS, and yet is very cheerful and interesting. She retains her faculties in an unparalleled degree, converses freely, sings numerous hymns, relates many interesting anecdotes of the late Washington, and often laughs heartily at her own remarks, or those of the spectators. Her tea is perfectly good, and her appearance very neat. She is a baptist and takes great pleasure in conversing with ministers and religious persons. The appearance of this marvellous relic of antiquity strikes the beholder with amazement, and convinces him that his eyes are resting on the oldest specimen of mortality they ever beheld. Original, authentic, and indisputable documents accompanying her prove, however astonishing the fact may appear, that JOICE HETH is in every respect the person she is represented.

The most eminent physicians and intelligent men in Cincinnati, Philadelphia, New-York, Boston, and other places, have examined this living skeleton and the documents accompanying her, and all, invariably, pronounce her to be, as represented, 161 years of age!

A female is in continual attendance, and will give every attention to the ladies who visit this relic of by-gone ages.

She has been visited in Philadelphia, New-York, Boston, &c., by more than TWENTY THOUSAND Ladies and Gentlemen, within the last three months.

Hours of Exhibition, from 9 A. M. to 1 P. M. and from 3 to 5, and 6 to 10 P. M.

ADMITTANCE 25 Cents, CHILDREN HALF-PRICE.

Printed by J. B. GUTH & SON, 147, Fulton St. N. Y.

Remains Monday the 14th

153. *The Greatest Natural and National Curiosity in the World Joice Heth (Joice Heth, la curiosidad natural más grande del mundo)*, c. 1835. Octavilla impresa a mano, 12 x 6 ½ pulg.
Somers Historical Society, Nueva York.



154. Barnum y Bailey. *Greatest Show on Earth* (La exhibición más grande del mundo), c. 1860. Cartel. ("P. T. Barnum and Advertising", en Advertising and Public Relations, Culture and Media, Creative Commons, < <http://2012books.lardbucket.org/books/culture-and-media/s15-advertising-and-public-relatio.html>>)

En 1841 abrió el *American Museum* en Nueva York, con una exposición de monstruos humanos que fueron luego llevados a Europa, incluido un hombre adulto llamado Carlos S. Stratton, proveniente de Connecticut quien medía 1.53 centímetros, por lo que se le puso el mote de Tom Thumb. En 1844, lo llevó a Inglaterra, lo presentó en el *Illustrated London News*, en el *Princess's Theatre* y a las realezas inglesa y belga. En París fue también presentado como Tom Pouce a la familia real y en esa ciudad realizó múltiples espectáculos con actuaciones de baja ralea que hicieron enfurecer a Charles Maurice, periodista del *Courrier des Spectacles*, que clamó por más decoro⁶⁹². Evidentemente lo que importaba no era la calidad artística de Pouce sino su condición de enano, de fenómeno humano.

⁶⁹² Eduardo Garnier, *Fenómenos: enanos y gigantes que hicieron historia*, Barcelona, Círculo Latino, 2006.



155. Charles Sherwood Stratton (Tom Thumb), 1848. Fotografía, daguerrotipo.
The Metropolitan Museum of Art.

Phineas Taylor Barnum introdujo el arte del engaño en el espectáculo. Teatralizó en Europa la exhibición de monstruos, lo que ya se hacía en los Estados Unidos y según Peter J. Bloom él elaboró “una semiótica de lo “extraño” legible para todo el mundo frustrando toda pretensión de representar la realidad, y éste sería el modelo que conquistaría el mundo⁶⁹³. Este rasgo del engaño, de la prevalencia del ver, de la detención de la mirada en el punto al que el ojo es llamado, será el elemento central en esta estrategia de la estructuración del Otro. Estrategia tomada por el maestro Charcot y reappropriada por su histérica.

1.5. La definición del Otro en el zoológico humano

En la segunda mitad del siglo XIX surgió ese nuevo patrón de exhibiciones que se conoce hoy en día como zoológico humano en el que se realizan shows étnicos con personas provenientes de las colonias y pueblos negros, desde exposiciones independientes hasta las grandes performances en las ferias universales y coloniales. Los zoológicos y jardines tendieron más a presentar humanos que animales en shows más elaborados. Eran puestos en contextos coloniales y se popularizaron por toda

⁶⁹³ Peter J. Bloom, “La stratégie de Phineas Taylor Barnum”, en Pascal Blanchard et al (dir), *Exhibition. L'invention du sauvage*, op. cit., p. 59.

Europa donde se miraba al salvaje con atributos codificados. Rápidamente se expandieron en escala y encontraron su apogeo entre 1850 y 1930.



156. Jean Laurent & Co., *Exhibición filipina en Madrid*, 1887. Fotografía.
Album Exposición General de las Islas Filipinas en Madrid, 1887. Patrimonio Nacional, Madrid.
Biblioteca Nacional de España.



157. *L'heure de la baignade, sous l'œil des Rouennais. La hora del baño ante los ojos de los Rouanenses*, c. 1900.
Fotografía periodística. *Journal de Rouen*, Francia.
(http://www.paris-normandie.fr/detail_article/articles/211655/zoo-humain-realite-oubliee#.VRxuYDusUn8)



158. *Le village nègre. Au cœur de l'exposition coloniale de Rouen (La aldea negra. En el corazón de la exposición colonial de Rouen)*, 1896. Fotografía periodística. *Journal de Rouen*, Francia.
(http://www.paris-normandie.fr/detail_article/articles/211655/zoo-humain-realite-oubliee#.VRxuYDusUn8)



159. William T. Maud, *Un coup d'oeil aux indigènes. L'Afrique du Sud sauvage à Earl's Court, London (Un vistazo a los indígenas. El África del sur salvaje en Earl's Court, Londres)*. Lápiz lavado sobre papel, 35 x 26, 7 cms.
(Pascal Blanchard, et al. (eds.): *Exhibitions. L'invention du sauvage*. Paris, Musée du quai Branly, ACTES SUD, 2011, p. 34)



160. Alvao, *Indígenas Balantas*, 1934. Foto, tarjeta postal.
Exposición colonial portuguesa, Porto.

(Pascal Blanchard, et al. (eds.): *Exhibitions. L'invention du sauvage*. París, Musée du quai Branly, ACTES SUD, 2011, p. 324)

Occidente importó de todo el mundo a la fuerza o bajo la forma de “contrato” a grupos, familias enteras, artistas solos o lo que pudiera parecer un “fenómeno”. Contando con un público curioso que buscaba sensaciones fuertes, el salvaje causaba furor.

En menos de una generación, se pasó de unos pocos individuos cautivos que eran exhibidos como animales, en jaulas, como la Venus de Hottentote, a “troupe” organizadas. La Otredad cambió desde los monstruos físicos a los exóticos.

De tal manera que a través de la segunda mitad del siglo XIX, la exhibición del caníbal de Oceanía en Londres o la mujer-mono en Luna Park de París produjo más estremecimiento que los liliputienses o la mujer-cerdo, porque los shows étnicos hablaban ya no de excepciones sino de otros mundos que era necesario dominar, colonizar y cambiar⁶⁹⁴.

⁶⁹⁴ Pascal Blanchard et al, “Human Zoos: The Greatest Exotic Shows in the West. Introduction”, en Pascal Blanchard et al, (eds.), *Human Zoos. Science and the Spectacle in the Age of Colonial Empires*, op. cit., p. 11.



161. *Julia Pastrana* (embalsamada), c. 1862. fotografía.
Instituto Antropológico, Londres.

Julia Pastrana es un ejemplo de mujer-orangután que venía de otro mundo. Era una indígena mexicana que tenía una bella voz, padecía de hipertrichosis y una hiperplasia gingival. Un empresario de aduanas la compró en 1854 para exhibirla. Años después se casó con otro empresario en Nueva York, Theodore Lent, quien se convirtió en su “manager” y la llevó de gira por Europa. En Moscú murió por complicaciones de parto, cinco días después de tener un bebé del empresario. El bebé había muerto a los tres días de nacido. Theodore Lent mandó embalsamar el cadáver de Julia con el de su bebé para seguir la gira y continuó mostrando a esta mujer y su pequeño en una caja de cristal. En Alemania encontró a una mujer barbuda y se casó con ella incorporándola al show en el que ejecutaba una actuación alrededor de la caja como Zenora Pastrana, hermana de Julia. Después de la muerte de Lent, el cuerpo de Julia pasó a otras manos y aún en 1970 era exhibida. En 1976 la vitrina fue objeto de robo y la policía de Oslo halló los restos desarticulados, tanto del bebé como de Julia, los condujo a la oficina de medicina forense de la Universidad de Oslo y de allí fueron transportados al Instituto de Ciencias

médicas básicas de la misma universidad. La artista visual Laura Anderson Barbata, nacida en México, se enteró de la historia y realizó todas las gestiones con el gobierno de Sinaloa para los reclamos y repatriación correspondiente, hasta que finalmente sus restos fueron trasladados allí y enterrados el 11 de febrero del 2013⁶⁹⁵. Su estremecedora historia es aún más impactante al darnos cuenta de que las vicisitudes de Julia Pastrana no fueron hechos aislados sino que forman parte de una serie de movimientos que siguen tirando cuerda hasta nuestros días, y que apelan por la memoria y el análisis de la historia del colonialismo.



162. Nicolas Henneman, *Zulu Mealttime*, (*hora de comida de los Zulús*), 1853.
Fotografía en papel albuminado.
Musée du quai Branly.

⁶⁹⁵ Charles Wilson, “An Artist Finds a Dignified Ending for an Ugly Story”, *The New York Times*, 11 de febrero, 2013.

Jardines, animales y humanos llegaron a ser moneda obligada en cualquier entretenimiento popular. Una de estas exhibiciones con elementos raciales fue la de Karl Hagenbeck en Hamburgo en 1874, que fue llevada al Jardin d'Acclimatation de París en 1877 y se definía como una exhibición antropozoológica porque pretendía ser una combinación de ciencia y teatro, utilizando tanto espacios públicos como privados. Karl Hagenbeck había iniciado su enorme colección con animales de diversos países a los que pronto acompañó con personas nativas, “salvajes en estado natural” a los que llevaba de gira por Europa⁶⁹⁶. Su labor educativa fue reconocida por la Academia Francesa que en 1891 le otorgó un diploma.

Esto terminó de conformar el concepto de Otredad que racionalizó las tipologías raciales a través de la ciencia. La norma, la medida, fue el hombre Occidental caucásico, del que Georges-Louis Leclerc, conde de Bufon, admiró su “armonía física”. “La ciencia de las razas” sería retomada por el progreso y los intereses internacionales estratégicos. “Exhibir al Otro fue signo de modernidad y grandeza⁶⁹⁷”.

El despliegue del Otro se usó para alienar ciertas naciones y “razas”. La primera exhibición internacional data de 1851 y fue la *Gran Exhibición de Londres*. El exotismo que se logró con la reproducción de las calles de El Cairo, se repitió en París, San Francisco, Chicago, Amsterdam, Hamburgo, Wembley, Berlín y Milán. Allí se disparó el gusto por las reconstrucciones exóticas, lo que dio origen a un periodo importante de grandes exhibiciones en Occidente⁶⁹⁸, que se extendió hasta la de Bruselas de 1958.

Las exhibiciones coloniales proveyeron a los grandes poderes de la oportunidad de desplegar su dominación sobre el mundo. La racionalización científica de la alteridad produjo una jerarquía racial en ese tiempo, que se transpuso y se vulgarizó en los shows étnicos, generando una combinación de constructos imaginarios del exótico y el “salvaje”. Las exhibiciones sugerían que eran inferiores en estatus a los europeos y por tanto, plausibles de colonización⁶⁹⁹. La prensa de la época le dio una enorme publicidad remarcando las características de salvajismo de los negros, caníbales, indígenas y pigmeos.

Ota Benga, pigmeo, fue traído del Congo por el Dr. Samuel P. Verner. Lo vendió a un

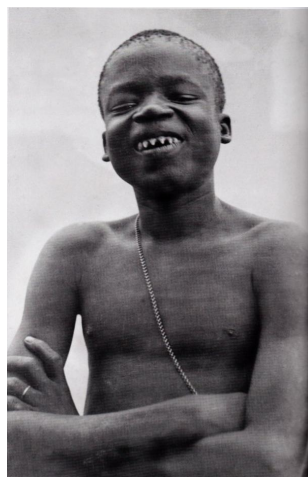
⁶⁹⁶ Hilke Thode-Arora, “La firme hambourgeoise” de Carl Hagenbeck, en Pascal Blanchard et al (dir), *Exhibition. L'invention du sauvage, op. cit.*, p. 134.

⁶⁹⁷ Pascal Blanchard et al, “The Greatest Exotic Shows in the West. Introduction”, en Pascal Blanchard et al, (eds.), *Human Zoos. Science and the Spectacle in the Age of Colonial Empires, op.cit.*, p. 8

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 8

comerciante y fue exhibido hasta que los clérigos y algunas personas de la sociedad civil protestaron por su exhibición, por lo que fue internado en un orfanato. Hizo los estudios primarios y trabajó en una fábrica de tabaco hasta que se suicidó en 1916 a los 32 años, luego de saber que no podría volver al África.



163. *Ota Benga*, el pigmeo africano, 23 años, 1,50 m., 47 kl. Fotografía. Exposición “Exhibitions, l’invention du sauvage”, Museo du Quai Branly, París.

Desde 1890, en que los zoológicos humanos entraron en un periodo de intensa espectacularidad, se renovaban permanentemente los escenarios y la competencia entre ellos obligaba a cambiar sus narrativas. Se le empezó a conceder una importancia mayor a la belleza de los cuerpos exóticos en que se proyectaban las fantasías occidentales. Señala Dominic Thomas que “Los arquetipos se construyeron a través de estos espectáculos con personajes pintorescos y típicos: los caníbales, los guerreros zulús, las Amazonas, la bella Indiana indomable, la bailarina oriental lasciva, el traidor árabe, la Asiática astuta y refinada⁷⁰⁰”. A finales de siglo, el estilo de Barnum había penetrado Europa y se presentaban las Amazonas de Dahomey, la bella Fatma y su “troupe” morisca, los Aztecas o los indígenas caníbales de la Tierra del Fuego⁷⁰¹. Hasta los bailarines camboyanos, que produjeran la admiración de Auguste Rodin, fueron presentados en los “music-hall” después de la exposición colonial de Marsella de 1906. El Otro fue erotizado, mostrado desnudo o medio desnudo. Ya dominado pero a la vez resistente, el Otro producía el deseo. Las luchas por la independencia y el anti

⁷⁰⁰ Dominic Thomas, “L’exposition franco-britannique (1908)”, en Pascal Blanchard et al (dir), *Exhibition. L’invention du sauvage*, op. cit., p. 239.

⁷⁰¹ *Ibid*, p. 243.

esclavismo atizaban la fascinación. El Otro tenía un cuerpo seductor, rítmico, fuerte y escasa inteligencia; a las mujeres les era atribuido el apetito sexual que las llevaba a la poligamia y al incesto.

Como Japón era un poder emergente y moderno, fue incluido como modelo dominante en la *World's Columbian Exposition* de Chicago de 1893. “To see is to know” (ver es conocer), era el eslogan.

Las teorías raciales, el colonialismo y la creencia en la superioridad de Occidente se legitimaron a través de las exhibiciones. Esta exótica población fueron los actores que pertenecían a un mundo anormal separado por una barrera imaginaria o real que distanciaba a los espectadores, pero ponía a los exhibidos al alcance de la mirada.

Esa frontera visible entre “ellos” y “nosotros” y el estatus subalterno resultante, esa contraparte negativa de la imagen europea, una imagen que reasegura la normalidad y la modernidad, permitían el desarrollo del sistema capitalista al no haber reparos para la explotación de las tierras y las personas.

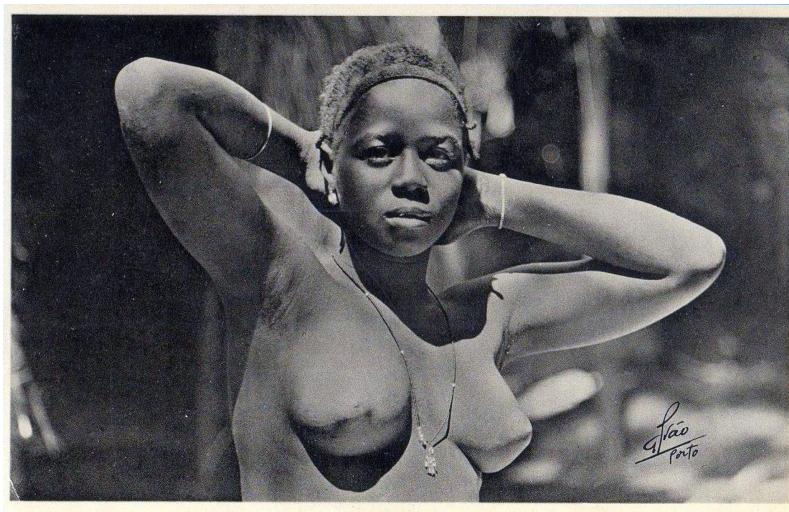
Como plantean Pascal Blanchard y su equipo de investigación: “Es una puesta en escena que se asocia a la construcción de los grandes imperios coloniales, a las ciencias del Hombre y a la emergencia de las teorías raciales, eugenésicas o segregacionistas, como los mecanismos propios del naciente capitalismo y que contribuyeron a que esos cuerpos exóticos fueran descubiertos por millones de visitantes que no habían jamás viajado a esos países “lejanos” y “misteriosos”⁷⁰²”.

A la par de las exhibiciones están las condiciones en las que vivían, la crueldad con la que fueron tratados; los ponían en jaulas, explotaban niños, a las mujeres se les despojaba de sus ropas de una manera indigna, a Hagenbeck se le murieron los esquimales. Otros muchos llegaron a su fin prematuro por viruela o depresión, por hambre o por el cautiverio mismo y fue tanta la pérdida económica para los empresarios que empezaron a vacunarlos, o los explotaban un tiempo y luego los devolvían a sus países de origen.

Las imágenes de estos hombres, mujeres y niños expuestos y exhibidos, mostrados y humillados, aparecen en tarjetas postales, carteles, pinturas, suvenires y hasta en vajillas. Y alrededor de estas personas, en las fotografías, vemos a niños y familias

⁷⁰² Pascal Blanchard et al (dir), *Exhibition. L'invention du sauvage*, op. cit., pp. 21-22. “C’est une mise en scène qui s’associe à la construction des grands empires coloniaux, à celles des sciences de l’Homme et à l’émergence des théories racialistes, eugénistes ou ségrégationnistes, comme les mécanismes du capitalisme naissant, et qui a contribué à faire découvrir ces corps exotiques à des centaines de millions de visiteurs qui n’auraient jamais voyagé dans ces contrées “lointaines” et “mystérieuses”.

completas, sonrientes, expectantes, algunos intentando alimentarlos mientras permanecen en sus jaulas. Una de las tareas de la exposición del *Musée du quai Branly* fue rastrear sus verdaderos nombres para tratar de devolverles en algo su dignidad, aunque sea éste un acto póstumo.



164. Alvao, Roshina, mujer de Guinea, "Reina" de la Primera exposición colonial portuguesa, Oporto, 1934. Tarjeta postal, 1930.

(A la venta en: < <http://www.delcampe.net/page/item/id,154110119,var,NUDE-BLACK-BALANTA-Beauty-WOMEN-GUINE-FOTO-ALVAO-1%C2%AA-Exposicao-Colonial-Portuguesa-Vintage-photo-postcard-PORTO-1934,language,E.html#description> >)



165. Carl Hagenbeck's "Galla Truppe". Exposición en el zoológico de Hamburgo, 1907. Tarjeta postal. Colección de Peter Weiss.



166. Hermanos Carel (ed.). *Un groupe de petits Peaux-Rouges (un grupo de niños Pielas Rojas)*, 1911. Tarjeta postal coloreada. Jardin zoologique d'acclimatation de Paris. Pascal (Blanchard, et al. (eds.): *Exhibitions. L'invention du sauvage*. Paris, Musée du quai Branly, ACTES SUD, 2011, p. 291).



167. Robert & cia., *Rhum Rebecca (ron Rebeca)*, 1913. Cartel publicitario, litografía a color, 168 x 120 cms. Biblioteca Forney, París.



168. *Chocolat des gourmets (chocolate para gourmets)*, 1895. Cromolitografía publicitaria.
 (Djehutymesu Shabazz, "Deshumanisation, quand l'homme finit en cage!"
<http://www.deshumanisation.com/phenomene/envers-du-decor?showall=1>)



169. Dióscoro Puebla, *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América*, 1862. Óleo sobre tela.
 Museo del Prado.



170. Selk'nams con Maurice Maître (habitantes de la Tierra del Fuego), 1889. Fotografía.
 (“Grand moais et p’tit pingouins” <<http://colocolo.canalblog.com//>>)



171. Gertrude Käsebier, Iron White Man Indien sioux (Hombre Blanco de Hierro Indígena sioux), c. 1900. Fotografía
 sobre placa de vidrio.
 Gertrude Käsebier Papers, Biblioteca de la Universidad de Delaware.

CAPÍTULO II

LA HISTERIA COMO ESPECTÁCULO EN EL *CAFÉ CONCERT* PARISINO

1. *La histeria mediática*

Señala Rae Beth Gordon⁷⁰³, en su libro *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*, a partir de 1878 se dio un momento excepcional en Francia en cuanto a la impregnación en la cultura del saber psiquiátrico. La autora propone que la histeria se incorporó a la diversión y que la investigación científica corrió paralela a las performances del espectáculo popular y el cinema burlesco, que tomaron prestado el carácter frenético de la grande hystérie en sus gestos cómicos y erótico-humorísticos.

En un determinado momento, el espectáculo mismo que Charcot hacía con las histéricas de su servicio, fue reproducido por los medios de comunicación y así la histeria se terminó convirtiendo en un evento mediático. La prensa comparaba lo que sucedía en el anfiteatro de la Salpêtrière y en los teatros y *café concert* de la ciudad⁷⁰⁴. Y es que en los sitios de diversión parisinos, los términos médicos especializados como la ataxia locomotriz o la caquexia cerebral se incorporaban rápidamente a las performances de los nuevos artistas que hicieron reinar la comedia que hacía mofa de la histeria, la epilepsia, las llamadas “enfermedades nerviosas” y las deformidades, haciéndose de ello toda una cultura.

Los nuevos géneros artísticos tomaron su modelo de la *Iconografía de la histeria de la Salpêtrière* y de los escritos médicos, gracias a que el gran público los identificaba fácilmente. Seguían también una política de la República francesa, ya que la democratización de la salud y la educación, estaban en juego.

⁷⁰³ Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*, op. cit.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 81.

11^e ANNÉE. — N° 562. Le numéro : 20 centimes. 22 NOVEMBRE 1891

LA GAZETTE DU DIMANCHE

REVUE HEBDOMADAIRE ILLUSTRÉE

ADMINISTRATION : LIBRAIRIE BLOU ET BARRAL
4, RUE DE MADAME. — PARIS

ABONNEMENTS D'UN AN À PARTIR DU 1^{er} DE CHAQUE MOIS
France, 8 fr. — Europe, 11 fr. — Hors d'Europe, 13 fr.

SOMMAIRE : Le docteur Charcot, par CARBONELL. — Le curé Laballe (*fin*), par J. DE BARDONCOURT. — L'Oasis Juénilla (*suite*), par E. MEUNIER. — Chronique du Bien, Echos divers, par E. HUMBERT. — Revue de la Semaine, par J. DE MEUX. — Petite Gazette, par E. H. D'EURVILLE. — Variétés : Le R. P. d'Andiffret et le condamné à mort.

LE DOCTEUR CHARCOT

M. Charcot est né à Paris en 1825. Il y fit ses études de médecine et fut reçu docteur en 1853.

En 1856, il était nommé médecin des hôpitaux. Il entra à l'hospice de la Salpêtrière en 1862.

En 1873, on l'appela à la Faculté de médecine comme professeur d'anatomie pathologique.

Enfin, en 1883, il fut élu membre de l'Académie de médecine et de l'Académie des sciences.

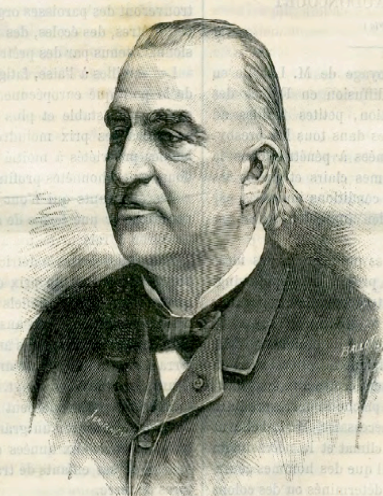
Le docteur Charcot a fait preuve, pendant sa carrière déjà longue, d'une grande activité et d'une intelligence que personne ne lui conteste.

Il a écrit, en collaboration avec le docteur Richet, une étude sur l'Art, que certains journaux recommandent à leurs lecteurs comme une œuvre étayée de science.

En conscience, il nous est impossible de partager cet avis. On trouvera peut-être des perles dans ces pages; mais, pour les saisir, il faudra écarter une certaine quantité de débris.

Nous croyons que MM. Charcot et Richet feront bien de se borner, l'un à faire de la médecine et l'autre à faire de la chirurgie.

Le docteur Charcot a publié : *Leçons sur les maladies nerveuses faites à la Salpêtrière*; *Leçons cliniques sur les maladies des vieillards et les maladies chroniques*; sur les *Localisations dans les maladies du cerveau*; *L'iconographie photographique*; ce dernier ouvrage en collaboration avec le



docteur Bourneville, le grand laïcisateur devant Bézelsbuth.

Le docteur Charcot s'est surtout fait une réputation comme hypnotiseur.

Il a sous la main, à la Salpêtrière, une collection de malades dont il se sert pour ses expériences. Certains gens croient de la meilleure foi du monde que l'hypnotisme est une sorte de panacée pour les trois quarts des maladies qui affligent l'espèce humaine.

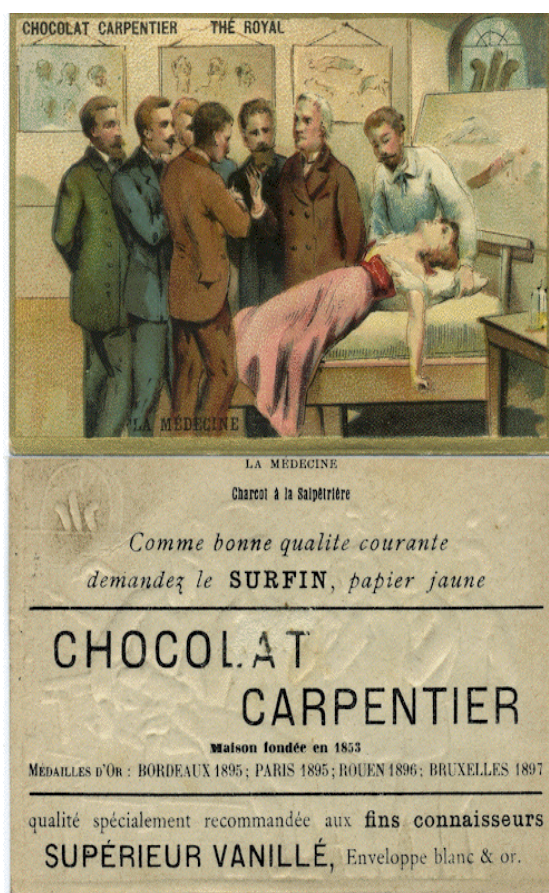
C'est une erreur contre laquelle on ne saurait trop s'élever. Le docteur Charcot a certainement aggravé l'état de la plupart des névroses sur lesquelles il opère, mais je ne crois pas qu'il en ait guéri une seule, pas plus que l'École de Nancy.

J'ai connu plusieurs personnes que ces pratiques ont absolument rendues incurables, et d'autres qui, s'étant soumises pour complaire à des expérimentateurs que je pourrais nommer, sont tombées dans un état névropathique des plus inquiétants.

Ceux qui connaissent le docteur Charcot, dit l'*Eclair*, et suivent ses travaux, savent pour quelle part la malveillance entre dans les portraits qui insistent sur le côté théâtral de certaines leçons. Si elles ont présenté cet aspect, c'est que les sujets étaient eux-mêmes dramatiques.

N'en déplaise à notre confrère, le reproche n'est pas immérité. Le docteur Charcot ne s'est pas toujours borné à des leçons qu'il agrémentait d'expériences *in anima vili*. Il a parfois donné de vraies séances, comme en donnent les magnétiseurs qui opèrent dans quelques salles de spectacle,

172. Carbonell, *Le docteur Charcot*. Reportaje sobre Charcot, 1891.
Semanario "La gazette du Dimanche", 22 de noviembre, 11^o año, número 562.



173. La Médecin. Charcot à la Salpêtrière, c. 1880. Envoltorio de chocolate Carpentier en papel de colores y en oro.
 ("Biographie de Charcot", en Baillement hystérique, Professeur Jean Martin Charcot.
 Sitio web del dr. Olivier Walusinski <[www. baillement.com](http://www.baillement.com)>)

Testimonio de esta penetración de las figuras médicas dentro de las masas, es la publicidad que realizara la marca de chocolates Carpentier, en cuyos envoltorios se daban a conocer los logros de la medicina. Uno de ellos fue dedicado al doctor Charcot y su clínica de la histeria.

Los mismos médicos como Alfred Binet discípulo de Charcot, junto a André de Lorde, escribieron para el Théâtre du Grand Guignol la pieza intitulada *Une leçon à la Salpêtrière*, que narraba las experiencias de un neurólogo con sus pacientes. Joseph Babinski bajo el pseudónimo de Olaf junto a Pierre Palau escribió la obra *Les Détraquées* que relata el asesinato de una colegial a manos de la directora del colegio y el profesor de danza. Esta narrativa inspiraría a André Breton, discípulo de Janet, a escribir su novela surrealista *Najia* de 1928⁷⁰⁵.

⁷⁰⁵ Laurence Brogniez, Céline Eidenbenz, Julien Faure-Conorton, "Les mots de l'hystérie. De la Salpêtrière au serpentisme", en: *Pulsion (s): art et déraison*, tomo 3, Renaissance du Livre, Musée Félicien Rops, Namur, p. 96.

Este entrecruzamiento entre las enfermedades nerviosas y la cultura popular se va a encontrar en el vocabulario de las descripciones de cantantes y cómicos de cabaret en la prensa. La histeria, el hipnotismo y el sonambulismo, las diferentes fases del ataque histérico (no es casual el nombre de clownismo para designar una de ellas), los síntomas de estrabismo, parálisis, desmayos, brindaron las imágenes para hacer teatro. De hecho, el pasaje de ida y venida del *café concert* al hospital fue tal, que hubo pacientes artistas de *café concert*, y otras que después de su estancia en La Salpêtrière, se dedicaron a la carrera artística. La paciente de Pierre Janet, Rose, era una cantante en un *café concert*. Después de sus ataques de corea, cantaba y gesticulaba como si estuviera en un escenario y hasta saludaba al público.

Tal fue el caso también de Jane Avril, Jeanne Beaudon, la conocida bailarina del *Moulin Rouge* immortalizada por Henri de Toulouse Lautrec en su obra. En los bailes de la Salpêtrière Jane Avril descubrió su vocación. Paciente de Charcot, Jane padecía de corea de Sydenham que es una contracción descoordinada de los músculos que produce movimientos descontrolados del cuerpo. Por esta enfermedad fue internada luego de una infancia de abandono por parte de los padres y del abuso de su madre, que quería convertirla en prostituta. Ingresó al hospital de sólo catorce años y permaneció allí dieciocho meses en los que recibió desde terapia gimnástica hasta electroshock, allí se convirtió en la niña favorita de la familia Charcot lo que le permitía criticar a sus compañeras de infortunio, histéricas a quienes acusaba de ser unas simuladoras. Jane en su autobiografía *Mes memoires*⁷⁰⁶, narra que ella asistió a uno de los bailes anuales de carnaval de la “Descente de la Courtille”⁷⁰⁷ que esta vez se celebraba en el servicio del doctor Voici con la asistencia de todos los doctores que devendrían los grandes y famosos. La hija del doctor Charcot, Jeanne, le había prestado un traje. Al estar allí, se dejó llevar por un instinto que desconocía y empezó a bailar en un estado de ensoñación llevada por la música y los aplausos de las otras bailarinas y en ese momento tuvo la revelación de que la danza la llamaba. Sintió que estaba curada⁷⁰⁸.

Toulouse Lautrec la hizo una de las estrellas de la “Belle Époque” y pasó su vida entre cabarets y *café concert*. En el *Moulin Rouge* se hizo muy famosa también por su estilo propio, un estilo frenético de danza por el que algunos la llamaban “Jane la folle”,

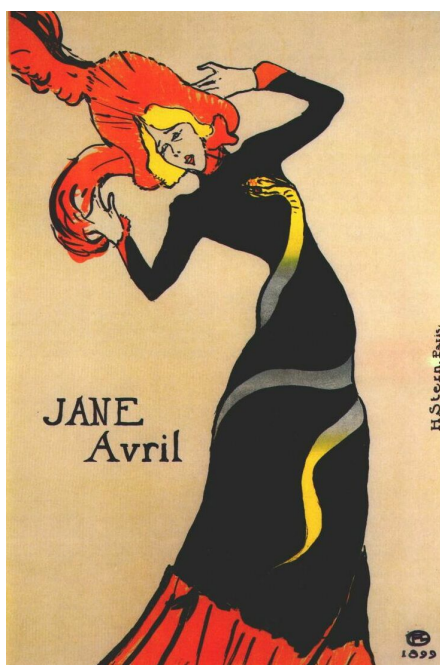
⁷⁰⁶ Jane Avril, *op. cit.*

⁷⁰⁷ En las fiestas de carnaval, la gente solía descender desde la “haute Cortille”, Belleville hasta la ciudad, en coches tirados por caballos.

⁷⁰⁸ Hay un sitio dedicado a la memoria de Jane Avril con una galería de fotografías y de carteles de Toulouse Lautrec, en <<http://www.janeavril.net/>>

estableciéndose una relación entre su estilo de baile y la histeria que le atribuían. Alternó con muchos artistas y personas famosas, políticos, escritores, como Oscar Wilde, con Pablo Picasso que la dibujó para una revista llamada *Le Frou-Frou*. En 1896 trabajó en Londres con la *Troupe d'Eglantine* y en la obra de Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, dirigida por Alfred Jarry. El papel de Jarry en las vanguardias fue fundante. Escritor simbolista, experimental, precursor del teatro del absurdo, del surrealismo y del futurismo, creador de la *patafísica*⁷⁰⁹ y del famoso personaje Ubu Rey, que sería traído y llevado, representado, utilizado como emblema anti franquista y antifascista y del cual Dora Maar hiciera una fotografía, el *Portrait d'Ubu*⁷¹⁰.

Por su parte, Toulouse-Lautrec hizo de la Belle Époque el símbolo de París. Pasó sus noches en los *café concert* y *cabarets* dibujando a las bailarinas y cantantes, sus gestos exaltados, su vestimenta excéntrica, escenas de camaradería dentro de esos lugares de diversión y hasta a los y las asistentes a los espectáculos. Jane Avril fue su favorita y posó para él durante sus años de artista antes de casarse.



174. H. de Toulouse-Lautrec, *Jane Avril*, 1899. Litografía de H. Stern, París.
The Baldwin M. Baldwin Collection, San Diego Museum of Art.

⁷⁰⁹ La patafísica es una parodia de ciencia que se dedica al estudio de las leyes de excepción y a las soluciones imaginarias. Tuvo mucha influencia en el surrealismo y todos los movimientos de vanguardia.

⁷¹⁰ Dora Maar presentó el *Portrait d'Ubu*, en la *Exposición surrealista de objetos* de 1936 en la Galería de Charles Ratton. Se trata de la fotografía de una especie de animal híbrido, un objet trouvé que se encontraba en el taller de André Breton y que le pareció que reunía las características del personaje de Jarry. Esta fotografía se encuentra en el Museo nacional centro de arte moderno Pompidou en París.

Los nuevos estilos de performances, cabaret y *café concert* eran un calco del lenguaje corporal de la histeria a fines del siglo XIX. Las artistas incorporaron los gestos convulsivos y espasmódicos, las posturas, tics y muecas enumerados en la iconografía de la histeria de la Salpêtrière.

Señala Rae Beth Gordon que el primer elemento de la estructura del *café concert* era el entorno que rodeaba a los artistas sobre el escenario, la importancia de la decoración propia del *café concert* que no se limitaba a la omnipresencia del “japonisme” (el gusto por lo exótico japonés) en el arte de fin de siglo, sino que se completaba con la presencia tan heterogénea de los espectadores, la violencia con la que participaban, y la orquesta. El segundo elemento que menciona es el de la gesticulación. “La gesticulación, en particular los gestos mecánicos, frenéticos y angulares, es la característica esencial del *café concert*⁷¹¹”.

2. La explosión del *café concert*

El *café concert* es un café que dispone de una sala para la presentación de espectáculos. Muy asociado a la Belle Époque, surgió sin embargo en el siglo XVIII en París y Londres como café al aire libre con músicos, pero ganó popularidad en el siglo XIX desde que se abriera *Les Ambassadeurs*⁷¹² en 1843 y el *Chalet Morel*⁷¹³, y pronto germinó en algunas ciudades de Europa y Estados Unidos de América. Aunque no fue sino hasta finales del siglo XIX que los *caf' conc'* alcanzaron su pico de popularidad, en que albergaron clientes de diversas clases sociales.

Más relajados que los teatros o la ópera, eran lugares para tomar una copa y fumar sin preocuparse del vestir con elegancia o de quién estaba sentado al lado. Por el precio de la entrada se tenía derecho a una bebida, todo lo contrario de los lugares que frecuentaba la burguesía. Su público era variado, desde el buen burgués con su decorosa esposa, el obrero de la fábrica y los estudiantes. Como bien dice Angenot, un lugar fascinante para intelectuales y artistas: “De Forain à Toulouse-Lautrec, el “motif” de la sala del *caf' conc'* devendrá el símbolo pictórico de la amalgama pansocial de la

⁷¹¹ Rae Beth Gordon, “Le Caf' conc' et l'hystérie”, *Romantisme*, 64, 1989, pp. 53-54.

⁷¹² Les Ambassadeurs, de estilo rococó, fue uno de los “café concert” de la aristocracia. En 1870 fue frecuentado por Edgar Degas y Henri de Toulouse-Lautrec, donde realizaron retratos. Edgar Degas y Henri de Toulouse-Lautrec, donde realizaron pinturas y retratos realizados en el lugar.

⁷¹³ François Caradec, Alain Weill, *Le Café-concert*, París, Hachette/Massin, 1980.

modernidad⁷¹⁴”.

Se presentaban allí diversas obras que distaban de la ópera y más bien buscaban la diversión a través de la comedia popular, el canto, la danza, la mímica, la acrobacia, los monólogos y el uso del doble sentido o los retruécanos del lenguaje. También se hicieron muy populares las canciones o cantatas que satirizaban la vida parisina y la política. Muy pronto, fueron lugares privilegiados de encuentro de intelectuales reconocidos, artistas y personajes famosos de la bohemia.



175. Édouard Manet, *At the Café* (*Dans le café, en el café*), c. 1879. Óleo en lienzo, 47.3 x 39.1 cm
Walters Art Museum, Baltimore.

⁷¹⁴ Marc Angenot, *Le Café Concert. Archéologie d'une industrie culturelle*, Montréal, CIDEAST, 1991, p. 6.

El *caf' conc'* se abrió a la mezcla de clases ofreciendo un buen cambio en la decoración, algunos eran muy simples y en otros se montaba un escenario de estuco, estampas de trompe l'oeil, con espacios de hasta 1500 butacas, en un entorno que instituyó como normal la simulación y las imágenes. Símil del *music hall* londinense convivió junto a los cabarets como el *Olympia*. *El Dorado*, *La Scala* y *Les Folies Bergères* ya para finales del siglo XIX se transformaron en *café-concert*. El *cabaret* y el *vaudeville* que Francia había visto nacer en el siglo XIX, se prepararon también para albergar a todas las clases sociales, cubriendo así al sector popular. El *Ba-ta-clan* apareció en 1864 y en los últimos años se inauguraron otros como *Le Néant*, *L'Alcazar* o *el Moulin Rouge* y la vida nocturna parisina se vio transformada. Los sketches cómicos con payasos, que eran propios del *café concert*, empezaron a hacer su aparición también en el cabaret y a menudo presentaron marionetas y títeres. El *Chat Noir* introdujo hipnotizadores, mimos, musicales de variedades y el “Teatro de las Sombras”⁷¹⁵.



176. “Programa del Café Concert Ba-Ta-Clan”, c. 1905. Cartel impreso tipo giclée, 16 x 16 pulg. En “Movie posters key”,
(< <http://www.movieposterskey.com/posters/programme-for-the-ba-ta-clan-cafe-concert-c-1905.html>>)

⁷¹⁵ Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*, op. cit., p. 82.

El *café concert* sin embargo, tuvo algunas restricciones para establecer la diferencia con los teatros de la burguesía, lo que implicó una batalla por los derechos, ya que en sus inicios no se permitían los disfraces ni los espectáculos de danza. En 1867 finalmente, fue permitido que en el *café concert* se presentaran shows de variedades, operetas y cantatas de todo tipo, más al estilo del *music hall*.

La historia de los espectáculos de variedades del *café concert* podría empezar en el momento en que André-Marin Pâris, propietario del *café concert du Géant*, encontró que las clases trabajadoras podrían ser un gran mercado. En la década de 1860 dado el desorden urbano, la insalubridad y vulgaridad reinantes, el gobierno local decidió suprimir muchas fiestas y carnavales y se destruyó el Boulevard du Temple que era un importante distrito de entretenimiento popular en 1862. También se buscaba implementar la reforma de Georges-Eugène Haussmann para la ciudad de París que le encargara Napoleón III. Un año después, se promulgó la ordenanza del 28 de Febrero de 1863 concerniente a los saltimbanquis, organilleros, músicos y cantantes, en que se prohibía la ejecución de sus habilidades en terreno público. Es en este momento donde algunos empresarios vieron la oportunidad de presentar a estas personas dentro de los *café concert*. Y ya para 1885, dado el éxito que tenían en las calles y la curiosidad que despertaban los “fenómenos”, los “degenerados”, “los salvajes”, se inventaron las piezas que los incorporaban en los shows.

Los africanos, los indígenas, los orientales “exóticos”, pasarían de ser personajes en los libretos de la Ópera como *L’Africaine* de Giacomo Meyerbeer y Eugène Scribe, *Le Tour de Monde en quatre-vingt jours* de Julio Verne y Adolphe Dennery, a hacer presencia física en el *caf’con’*. Se les empezó a ver en el show de *La Venus Noire* de Adolphe Belot en el *Teatro Châtelet* o de los *Zulús* en el *Folies-Bergère* en 1878.

Los *Niams-Niams*, caníbales, causaron furor acompañados de animales exóticos así como las acrobacias de *Miss Lala*, de los atletas japoneses, los luchadores negros y los contorsionistas provenientes de Anam que se presentaban en medio de una decoración ostentosa plagada de trampantojos.

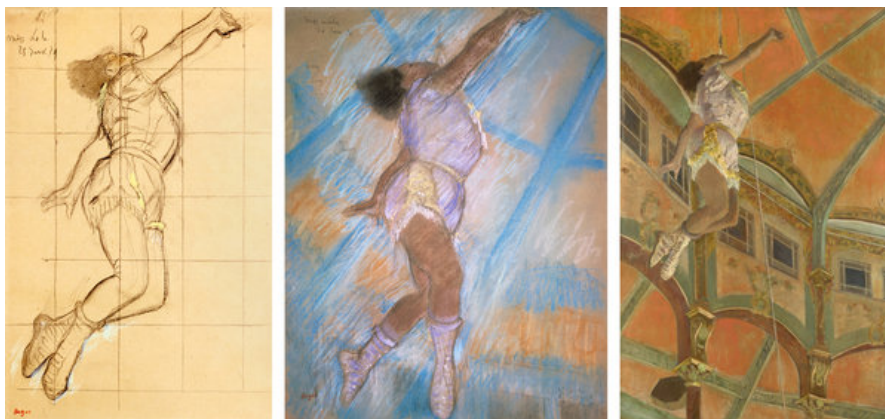
Lo exótico fue motivo de inspiración en la literatura y en el arte del siglo XIX, por lo que llegaría hasta los escenarios. Imágenes, escenas, el dar a ver. Condición teatral que desdibuja las fronteras entre lo real y la fantasía, lo “natural” y lo construido, juego de prestidigitación que se desliza entre el trasplante de seres humanos y el montaje del show.



177. M. Fernandus. *Les Zoulous dans une loge des Folies Bergère* (*Los zulús en un palco en el Folies Bergère*), 1879. Grabado. *Le Monde illustré*, s.f., p. 337, Groupe de recherche Achac/DR.



178. Miss La La de la Troup Kaira, c. 1880. Fotografía. Colección Zimmerli. Museo de Arte de la Rutgers University.



179. Edgar Degas, *Miss La La at the Cirque Fernando* (*Miss Lala en el circo Fernando*), 1879. Lápiz, pastel y óleo sobre lienzo, 117.2 x 77.5 cm. The National Gallery, Londres.

Fue en el *Folies-Bergère* que los aborígenes de Queensland fueron retratados por el príncipe Roland Bonaparte en 1885⁷¹⁶. Este grupo de aborígenes fueron mostrados por todo Estados Unidos y Europa, en lugares como laboratorios científicos y centros de espectáculos. Fueron tres los sobrevivientes que llegaron a Francia. Estas fotografías de Bonaparte, fueron posadas a la usanza de la época de acuerdo al cliché antropométrico: de frente y de perfil, portando armas traídas para decoración⁷¹⁷. Un hombre, una mujer y un niño dirigen su “mirada salvaje” a la cámara y a tierra, delante de ellos, un pequeño perro doméstico indica por una parte, que se encuentran en Occidente, y al mismo tiempo, los asimila a esa animalidad.



180. Roland Bonaparte, *espectáculo de aborígenes australianos: Billie, Jenny y su hijo Toby en el Folies-Bergère, París*, 1885. Fotografía, impresión sobre papel aluminado. Colección del museo de quai Branly, París.

⁷¹⁶ Dominic Thomas, “L’exposition franco-britannique (1908)”, en Pascal Blanchard et al (dir), *Exhibition. L’invention du sauvage*, op. cit., p. 243.

⁷¹⁷ Nadège Piton, “Des aborígenes aux Folies-Bergère”, en Pascal Blanchard et al (dir), *Exhibition. L’invention du sauvage*, op. cit., p. 244.

La “danza salvaje” con sus características cimbreadas y vibrantes, tuvo su referente en los Estados Unidos y posteriormente en Europa con el *Cake Walk*⁷¹⁸, precursor del *Charlestone*, que se exhibió por primera vez en la *Exposición Universal de Filadelfia* de 1876. Se trata de una danza que era usual entre los esclavos en las plantaciones del sur de los Estados Unidos. Ethel Urlin en su libro de 1912, *Dancing. Ancient and Modern*⁷¹⁹, lo ubica entre las “danzas primitivas” y narra que los esclavos solían hacer un concurso de baile por el que se ganaban al inicio algunos chocolates, luego introdujeron una vestimenta mejor y competían por un enorme bizcocho (cake). Hasta 1890 esta danza fue ejecutada sólo por hombres, pero al introducir a las mujeres, se convirtió en un baile “grotesco” que se hizo muy popular y llegó hasta Broadway y a los films de comedia. Urlin en su investigación, encontró que venía de los Seminole, una tribu indígena de la Florida que para 1870 estaba ya extinta. A Europa llegó con los afro-americanos que llevaban para las exhibiciones, y pronto fue incorporada a los *café concert*.

Después de 1900, se impuso la moda de los afro-americanos en el mundo del espectáculo que danzaban en los cabarets, especialmente de *Montmartre*, como Féral Benga, que en 1926 con Joséphine Baker crearon la famosa “danza de bananas” en el *Folies-Bergère*. Todo se transformó en grande, eléctrico, histérico⁷²⁰.



181. “Presentación de Joséphine Baker”. Fotografía.
(<http://pixshark.com/josephine-baker-performing.htm>)

⁷¹⁸ Vídeo de Cake Walk en < <https://www.youtube.com/watch?v=LqpINmqxlsc>>

⁷¹⁹ Ethel Lucy Urlin, *Dancing. Ancient and Modern*. New York, Appleton and Co., 1912, p. 13-14.

⁷²⁰ François Caradec, Alain Weill, *Le Café-concert*. Se puede ver su performance en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=TG4kG79YpUQ>>



182. Joséphine Baker. *Girdle of Bananas* (cinturón de bananos o plátanos), 1926.
Folies Bergère: La Folie du Jour, 1926-27. Fotografía.
("Joséphine Baker Banana Dance" en <http://humanexperiencedesign.com/en/Josephine-Baker-Banana-Dance>)

3. La creación de estilos.

3.1. Los espectáculos populares como espectáculos de los "degenerados"

Ya desde el final del II Imperio, el *café concert* había producido sus vedettes conocidas y conocidos en todo el país gracias a sus giras por los pueblos. Sus imitaciones de las divas de los grandes teatros hizo que la prensa les diera lugar a través de entrevistas, narrativa de anécdotas y caricaturas⁷²¹. Sin embargo, a partir de 1880 el estilo "menos lírico y noble, el estilo nouveau", fue sustituido por un giro "cómico frenético" que escalaba hasta las contorsiones y los efectos menos "refinados"⁷²².

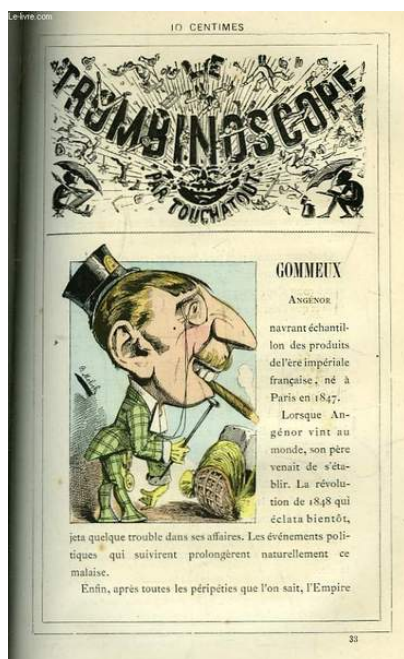
⁷²¹ Marc Angenot, *Le Café Concert. Archéologie d'une industrie culturelle*, op. cit., p. 18.

⁷²² *Ibid.*, p. 32.

Y es que la creación de nuevas expresiones y géneros artísticos estaba a la orden del día. La Cantante Epiléptica, el Cómico Idiota, el Borracho, el “Gommeux”, compartieron escenario con los personajes de la histeria. El énfasis en los textos de canciones y los monólogos, unieron el doble sentido del lenguaje a los movimientos convulsos del cuerpo⁷²³.



183. Nadar, *Paul Legrand como Pierrot*, c. 1855. Fotografía. Sotheby's.



184. Angénor Gommeux Touchatout, “Le Trombinoscope”, núm. 33, abril, 1872. Impresión a color en Semanario. Imprimerie Vallée, París.

⁷²³ Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*, op. cit., p. 82-83.

El “Gommeux” fue un personaje que llegó a ser definido por Angénot como alguien muy famoso, pretensioso y de rasgos bestiales, así descrito por Touchatou⁷²⁴: “En el físico, Angénor Gommeux es un hombre grande con rasgos insípidos y bestiales. Es gordo pero no tiene músculos. La figura es grasa y amarillenta. Se maquilla como una mujer, lleva una raya en medio de la cabeza, y detrás de su frente de idiota, mechones de cabello aplastado y liso que completan la caricatura más insensata de la especie humana⁷²⁵”.

*Los Sieurs*⁷²⁶ cantaban canciones idiotas y sin sentido. Algunos caracterizaron sus performances como agitación histérica o epiléptica, como los *Gambadeurs* o *Gambilleurs*, que eran bailarines, dentro de los que se puede mencionar al famoso Paulus que realizaba un show de pantomima con gestos de aleteo, nerviosismo, contorsiones y una gesticulación histérica⁷²⁷ en el *Alcazar d'Eté*.



185. Concierto parisino de Paulus y Fusier, 1885. Afiche de artista desconocido, París.
(<https://www.pinterest.com/florenceacknin/paris-belle-epoque/>)

⁷²⁴ Charles Bienvenu, conocido como Touchatout, era un periodista francés. Le Trombinoscope fue su publicación en forma de semanario que llegó a reunir diez volúmenes entre 1874 et 1878. Siempre en riesgo de censura por su crítica mordaz a la vida social y política de la Francia de Napoleón III.

⁷²⁵ Charles Bienvenu, *Le Trombinoscope*, noviembre 1874, Biblioteca Nacional de Francia.

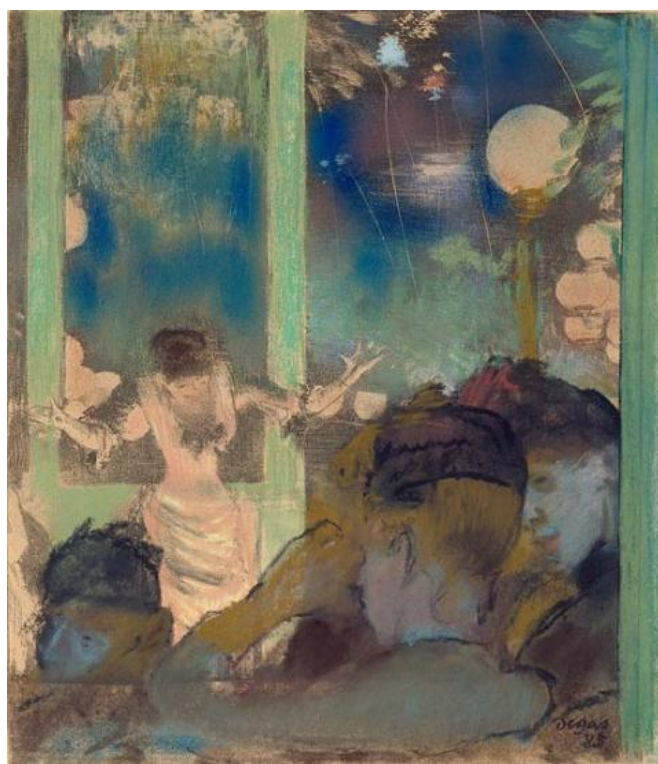
⁷²⁶ El scie es un estribillo repetitivo.

⁷²⁷ Marc Angenot, *Le Café Concert. Archéologie d'une industrie culturelle*, op. cit., p.33. Paulus es uno de los cómicos que analiza la profesora de literatura francesa Rae Beth Gordon en sus trabajos.

Este estilo ganó terreno, dice Angenot⁷²⁸, ya que la simpleza de las temáticas, los movimientos de tipo baile de San Vito, eran ideales para acompañar las palabras de las cancioncillas.

El género de *Chanteur Agité* (el cantante agitado) va a ser inaugurado por la “Cantata epiléptica” de Mademoiselle Emilie Bécát en 1875, a quien inmortalizara en sus litografías Edgar Degas. En ellas, la posición de las manos de la Bécát simulan una contractura histérica⁷²⁹.

Histeria, epilepsia y toda deformidad o monstruosidad, era sublimada al elevarla a la categoría de “arte popular”. Surgieron los personajes que cargaron sobre sí los elementos angustiantes de la degeneración. El género más representativo de ella fue *Les Phénomènes*, que eran deformes físicamente, *los hermanos Siameses*, *los Jorobados*, los cantantes sin brazos y *los Enanos*⁷³⁰.



186. Edgar Degas, *Mademoiselle Bécát at the Café des Ambassadeurs*, 1885.
Pastel sobre litografía, 7.88 x 9.06 pulg.
Biblioteca y Museo Morgan, Nueva York.

⁷²⁸ Marc Angenot, *Le Café Concert. Archéologie d'une industrie culturelle*, op. cit., p. 8.

⁷²⁹ Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*, op. cit., p. 15.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 83.

Loïe Fuller⁷³¹, considerada hoy en día una de las principales influencias para la danza contemporánea, capturó de manera magistral el espíritu de la época. Influenciada por los simbolistas Stéphane Mallarmé y Paul Valéry, su pensamiento fracturado concibió un cuerpo dancístico donde el movimiento se conceptualizó como imagen visual que refracta la luz. Entre Estados Unidos y Europa, en contacto con los artistas y científicos de la época desde Toulouse-Lautrec hasta los hermanos Méliès y Marie Curie, hizo uso de la fotografía, la electricidad, las sustancias radiactivas que utilizó en el vestuario y todos los recursos artísticos del momento, para crear una danza frenética que tenía efectos hipnóticos. Su presencia en el *Folies-Bergère* la puso en contacto con la aristocracia parisina que le financió sus espectáculos. En 1892 estrenó en París las danzas *La serpentina*, *la Violeta* y *la Mariposa*, en 1895 exhibió la obra *Salomé* y en 1897 nuevamente en el *Folies-Bergère*, presentó sus trucos ópticos en un escenario orquestado por treinta y ocho técnicos de iluminación y electricistas. La danza de Fuller era un ensamblaje de movimientos frenéticos de las largas telas que cubrían su cuerpo, sobre las que recaían las luces de colores en un escenario con arreglos técnicos que podían ser de cristales que refractan la luz o un dédalo de espejos⁷³².



187. Jules Chéret. *La Loïe Fuller en el Folies-Bergère*, 1893. Cartel (litografía a color), 123.2 x 87.6 cm. The Museum of Modern Art, New York.

⁷³¹ Aurora Herrera, *Escenarios del cuerpo. La metamorfosis de Loïe Fuller*, Madrid, La Casa encendida, 2014.

⁷³² La Casa Encendida de Madrid realizó una exposición sobre Loïe Fuller del 7 de Febrero al 4 de Mayo del 2014 en el que se mostraron sus escritos y algunos vídeos. Pueden verse otros en: <<https://www.youtube.com/watch?v=fIrnFrDXjlk> y <https://www.youtube.com/watch?v=BZcbntA4bVY>> éste último producido con George Méliès.

Las convulsiones de la histeria, de la epilepsia y de la histero-epilepsia, esos cuerpos atravesados por movimientos extremos e imposibles, por tics, por muecas, fueron unidos como fenómeno a lo extraño de los enanos, que eran utilizados en los “museos de lo excepcional” y los circos. Junto a los tullidos, los paralíticos, los “deformes”, la histeria llegó a formar parte de la expresión del tejido somatopolítico subalterno que haría reír y gozar a la población en sus momentos de ocio.

Los cantantes y cómicos encontraron una mina de oro para explotar, y el público se aficionó a las exhibiciones de las histero-epilépticas representadas en el teatro, nueva estética que hizo de la patología nerviosa un sinónimo de la modernidad⁷³³.

Edmond de Goncourt, fundador de la *Academia literaria Goncourt*, mirando una de las bailarinas en *El Dorado*, comentó cómo su gestualidad era igual a las histéricas de la Salpêtrière por su “bestialidad ardiente...melena salvaje...boca grande y la sonrisa abierta de una Bacante⁷³⁴”.



188. Jules Chéret, *El Dorado music-hall tous les soirs (todas las noches)*, c. 1880. Cartel. Biblioteca Nacional de Francia.

⁷³³ Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*, op. cit., pp. 13-15.

⁷³⁴ “heated bestiality...wild mane,... big mouth and the toothy laugh of a Baccante”. En Edmond de Goncourt y Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, 1864-1867, vol. 7, Mónaco, Éditions de l’Imprimerie Nationale de Monaco, 1957, p. 62,. Citado por Rae Beth Gordon, *Dances with Darwin, 1875-1910. Vernacular Modernity in France*. Franham, Ashgate, 2009, p. 14.

Rae Beth Gordon insiste en que el modelo de las actuaciones de los cantantes y la estructura misma de las cantatas tiene una relación directa con la histeria. No solamente por la gesticulación, típico de la histérica que utiliza su cuerpo para comunicar, que se contractura, que se ataca pasionalmente, sino por su carácter de protesta y frecuente presencia de lenguaje masculino en la histeria. Gordon enumera así la definición de la histeria en Binet, Janet y Charcot en relación al *caf'con*: “1) La falta de una identidad estable equiparable al popurrí de géneros en la puesta en escena del *café concert* como en Pierrot o Paulus. 2) La teatralización, que abarca también al espectador. 3) El cuerpo deviene narración, lo que hizo famoso a Paulus, por ejemplo. 4) La anatomía dislocada, la desarticulación y el despedazamiento, que son un fenómeno propio de la histeria⁷³⁵”.

Para Angenot, esta subcultura fue creada a partir de toda una industria que se generó alrededor de los *café concert*. La prensa popular vivía de ellos, como la *Gazette Lyrique*, *La Muse Libre*, *L'Écho des Beuglants*, *La Scène aux Chansons*, *Les Succès du Jour*, *La Revue des Concerts*⁷³⁶. Lamentablemente como eran publicaciones del vulgo, no dejaron huella, lo que bien afirma el autor, es una dificultad para estudiar la historia de las culturas que no eran las dominantes.

Todo parece indicar que como dice Diana Snigurowicz: “El éxito de los *café concert* y cabarets fue edificado en las anomalías físicas⁷³⁷”. Esta arrolladora victoria de la diversión popular a costa de los “degenerados”, alcanzó también al cine. Hay un hilo conductor y una fuerza directriz que va del *café concert* a los filmes de Méliès y a las bandas cómicas de Pathé y Gaumont. Los gestos del cine mudo vienen de la histeria y la epilepsia: “Es el cuerpo automático con sus ritmos histéricos”⁷³⁸.

André Deed, uno de los personajes más conocidos del cine mudo trabajó con Georges Méliès protagonizando unos cortos con un personaje llamado Boireau (en España se le tradujo como Toribio y en Italia como Cretinetti). Toribio era un personaje eléctrico que generaba una gran dosis de caos por donde pasara.

Charlie Chaplin que debutó en el *music-hall* en Londres mostró allí sus primeras muecas. Y es que los mismos actores y actrices del *café concert* fueron luego los del cine, al que asistía el mismo público, ese que a su vez fue el público de las exhibiciones

⁷³⁵ Rae Beth Gordon, *Le Caf' conc' et l'hystérie*, *op cit.*, p. 63.

⁷³⁶ En la Biblioteca Nacional de Francia solamente se encuentran cincuenta y seis números de la *Gazette Lyrique* y tres ejemplares de *Les Succès du Jour*.

⁷³⁷ Diana Snigurowicz, “The Phénomènes Dilemma”, en Shelley Tremain, (ed), *Foucault and the Government of Disability*, *op. cit.*, p. 179.

⁷³⁸ Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*, *op. cit.*, p. 36.

de los africanos, que se reía de Boireau como de un hombre de una tribu “primitiva”⁷³⁹; fue la misma fascinación por los automatismos, la misma agitación de las facultades inferiores⁷⁴⁰.

El cine mudo también encontrará inspiración en la figura del pelele que arrastra los pies, uno más de la lista de los “degenerados”. Se le figurará como un campesino aturrido e ingenuo, tonto e infantil que no sabe decir otra cosa que tonterías sin sentido: “habla una lengua imposible con sus “j’étions”, “j’épouserons” y un largo cúmulo de frases impropias”⁷⁴¹.

La hipnosis y el sonambulismo brillaron también en el cine, tanto por sus personajes y los textos como por la fascinación que el magnetismo ejercía sobre el público. “El film magnetiza”, afirmó André Breton y “la hipnosis colectiva donde la sombra y la luz caen sobre el público del cine más bien parece una sesión de espiritismo”, dijo Jean Cocteau⁷⁴².

3.2. *Un nuevo nicho para un nuevo lenguaje*

Marc Angenot⁷⁴³ realizó un documentado estudio de toda la producción musical de la época y llegó a la conclusión de que en los “café concert” se creó una nueva axiomática del lenguaje, con una transformación de la canción tradicional popular que fue fagocitada y sustituida por otra cosa. Fue la degeneración del lenguaje que abarcó también al lenguaje musical. Esta atracción que se sentía por estas formas transgresoras, era una manera de establecer la identidad y al mismo tiempo, darle forma al Otro, en esa relación ambigua y prevenida, de acercamiento, alejamiento y de control.

Por una parte la canción cómica no solamente retorció el lenguaje con el uso del doble sentido, frecuentemente de carácter sexual, sino que estaba plagada de acertijos, ritornelos y cuatro figuras principales: los pataquès, el calembour⁷⁴⁴, la scie y la figura

⁷³⁹ Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*, op. cit., p. 200.

⁷⁴⁰ Puede verse el film “Les délices de la chasse” “Le delizie della caccia”, protagonizado por André Deed, Itala Film, Torino, 1910. <<https://www.youtube.com/watch?v=bwjJEUJiuz0>>

⁷⁴¹ Marc Angenot, *Le Café Concert. Archéologie d’une industrie culturelle*, op. cit., p. 48.

⁷⁴² “Le film magnétise”...“l’hypnose collective où le ombre et la lumière plongent un public de cinema ressemble beaucoup à une séance de spiritisme” Citado por Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*, op. cit., p. 155.

⁷⁴³ Marc Angenot, *Le Café Concert. Archéologie d’une industrie culturelle*, op. cit.

⁷⁴⁴ El calembour tendría una enorme incidencia en Robert Desnos, Marcel Duchamp y André Breton. La revista *Littérature* le da un lugar muy importante a los calembours entre las palabras “mediumniques”. Ver Didier Ottinger, *Surréalisme*, París, ed. Centre Pompidou, 2011, p. 10.

llamada “insanité”. El pataqué es una falta grave en el francés, típico de las clases bajas, considerado el francés ilegítimo, se trata de un mal enlace; el calembour señala la estupidez, la extravagancia, la locura y floreció sobre todo en el refrán; la scie es un procedimiento que pervierte aún más el lenguaje. Se trata de tomar una frase hecha y llevarla al límite enunciándola en contextos de manera más y más vulgar. El juego de palabras es insensato, se cortan las palabras para acomodarlas al doble sentido, lo que lleva a la locura por la locura, a juegos locos de palabras⁷⁴⁵.

Por otro lado estaba la chansonnette, que era una cantata subida de tono, de chiste vulgar e impertinente⁷⁴⁶. La canción romántica es sentimental y de lirismo sensual⁷⁴⁷, misógina, de sumisión, con un exotismo que proviene del sur, “más allá de los Pirineos”. En las canciones Magrebíes y créole, la sensualidad es exótica, proviene de otros lugares salvajes. La canción realista fue otro de los géneros que surgieron a finales de siglo que se basó en el realismo literario y el movimiento naturalista de la literatura y el teatro de Émile Zola, Honoré de Balzac y Gustave Flaubert. Su característica fundamental es el uso del lenguaje vulgar lleno de “slangs” de la clase baja que hablaba sobre la vida de los pobres, desarrapados, prostitutas, camareras, madres solteras, huérfanos, criminales y un tema muy importante era la madre, la madre sufriente, la madre que muere, la madre agobiada por la vida doméstica. De hecho, muchas de las divas de este género tuvieron vidas así⁷⁴⁸.

La vestimenta de las cantantes, de traje negro, cara blanca y labios rojos, llamaba la atención sobre las expresiones faciales exageradas mientras que sus temas se apuntalaron en la vida de los pobres y la clase trabajadora parisinas. A pesar de que las intérpretes eran las mujeres, su creador fue el cantante y cómico Aristide Bruant que inició su carrera en *Le Chat Noir*, se inspiró en los vaudeville de sátira política y alcanzó su apogeo en el caf’ con’ de Montmartre, en el *Moulin Rouge* y en el mismo *Le Chat Noir*. De hecho el distrito de Montmartre llegó a ser el centro del hedonismo en esa época y de los “slumming” burgueses (incursiones de los burgueses en los distritos pobres).

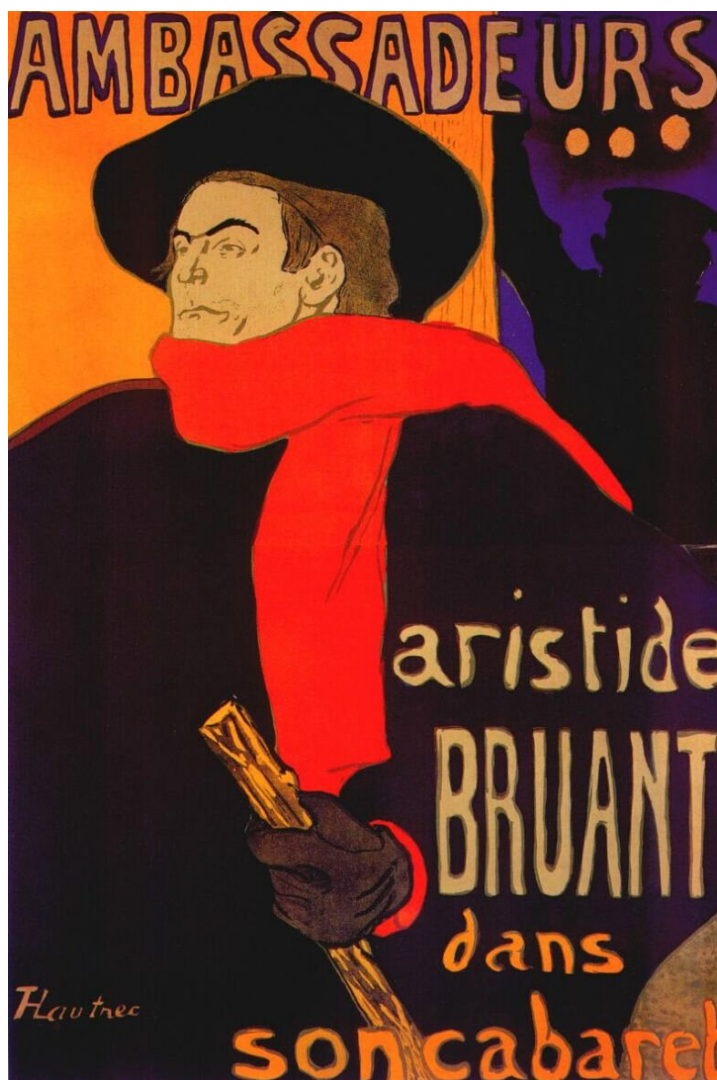
⁷⁴⁵ Marc Angenot, *Le Café Concert. Archéologie d’une industrie culturelle*, op. cit., pp. 48-50.

⁷⁴⁶ Chansonnette de los años 1920-1930, en

<<https://www.youtube.com/watch?v=2TZ41eA94ck&list=RD2TZ41eA94ck#t=131>>

⁷⁴⁷ Marc Angenot, *Le Café Concert. Archéologie d’une industrie culturelle*, op. cit., p. 53.

⁷⁴⁸ Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*, Oxford University Press, 1999. p. 20.



189. Henri de Toulouse-Lautrec, *Aristide Bruant dans son cabaret*, 1892.
Fotolitografía, 150 x 100 cms.
(Henri de Toulouse-Lautrec, Taschen 1987)

La búsqueda del doble sentido provocó mucha censura y al mismo tiempo mucho placer. Su uso era común en los repertorios de Polaire, Émilie Marie Bouchaud, argelina famosa por el énfasis que ponía en su apariencia exterior provocadora y arabesca, quien fue conocida como la “mujer más fea del mundo”. Con una delgadez extrema que casi se quebraba en sus agitados movimientos en escena, desde los diecisiete años cantó en los “café concert” y dejaba pasmado al auditorio con sus gritos y maullidos⁷⁴⁹.

⁷⁴⁹ Se puede escuchar el Tchique-tchique de Polaire en 1923, <<https://www.youtube.com/watch?v=3Mb32StkDJY>>

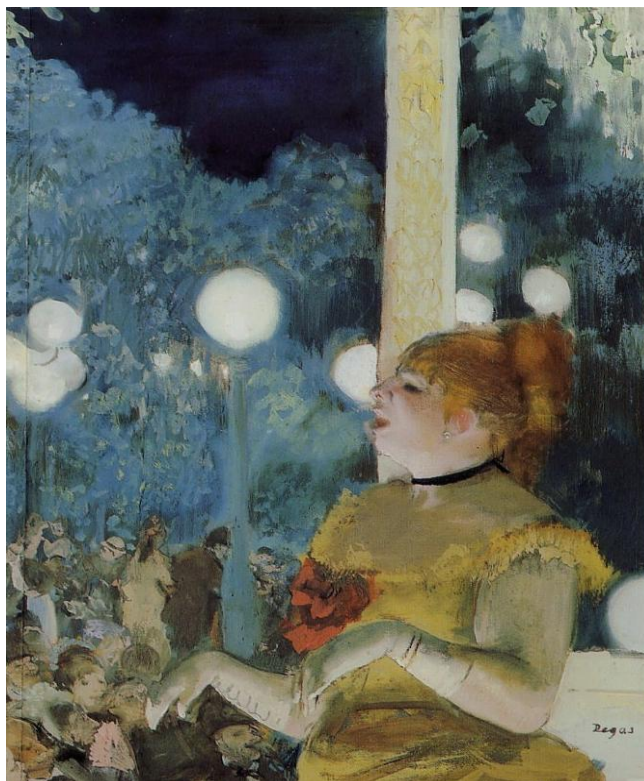


190. C. Lavigne, *Gobée du public (aclamada por el público)* chanson de Polaire (canción de Polaire), c. 1900. Cartel en blanco y negro, 17,6 x 26,9 cm. Editions E. Meuriot, Paris.



191. Polaire. Émilie Marie Bouchaud, c. 1920. Fotografía.
(<https://www.pinterest.com/pin/356065914259654987/>)

Thérèse, Eugénie Emma Valladon, retratada por Edgar Degas en su cuadro *La chanson du chien*, así como Paulus, Jean-Paul Habans y los *Gommeuses*, fueron abanderados del sinsentido exaltado como el de la afasia, que se volvió toda una narrativa en el *café concert*.



192. Edgar Degas. *La Chanson du chien*, 1877.
Gouache y pastel 57,5 cm x 45 cm.
Colección privada.

En los *caf' conc'* se cantaban canciones de los barrios obreros⁷⁵⁰, lo que era impensable en los teatros de la aristocracia y en la ópera. Los textos de las canciones eran vendidos en la calle y dentro del local, para que el público acompañara a quien cantaba, cosa también imposible de ver en los espectáculos distinguidos. Cualquier acontecimiento era un tema, la inauguración de la Torre Eiffel, la llegada de Búfalo Bill, el descubrimiento que realizara un médico, y todo lo que mencionaba la prensa. Por supuesto no pasó desapercibido el feminismo con canciones como ésta:

⁷⁵⁰ Marc Angenot, *Le Café Concert. Archéologie d'une industrie culturelle*, op. cit.

La Femme-Député (Baldora)

Le jupon

Remplacera le pantalon

(...)

Les Femmes command'ront

Avec plus de raison

Et ceux qui regimberont

S'ront collés en prison⁷⁵¹

Y no faltó el patriotismo. En momentos determinados en el curso de la velada, alguien entraba en escena tocando con un tambor una marcha patriótica, celebrando a la nación o al ejército, lo que era un toque efectista y emocional. Angenot señala que el etnocentrismo y el revanchismo encontraban allí su eco y su caldo de cultivo, de hecho fue con las canciones del “café concert” con las que la armada se movilizaría en 1914⁷⁵².

4. Histeria, mimesis, hipnosis....la búsqueda de la explicación científica al contagio mental

Rae Beth Gordon se pregunta si el “café concert” fue histérico porque la histeria era omnipresente en la época o si fue ese un modelo social que fue retomado por la medicina y las enfermedades emergentes y que caracterizaba a las histéricas de La Salpêtrière⁷⁵³. La tendencia de las histéricas al mimetismo no era algo que ocurriera solamente en el hospital, afirma Gordon. Teniendo en cuenta que las clases populares llenaban el “café concert” y también La Salpêtrière, el aumento de casos de histeria entre 1860 y 1875, ¿no se deberá en parte al delirio mimético que caracteriza al café concert?⁷⁵⁴.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 64. “La mujer diputada , la falda reemplazará al pantalón (...) las mujeres mandarán con más razón y aquellos que lo obstaculicen serán encerrados en prisión”

⁷⁵² Marc Angenot, *Le Café Concert. Archéologie d'une industrie culturelle*, op. cit., p. 55.

⁷⁵³ Rae Beth Gordon, *Le Caf' conc' et l'hystérie*, op. cit.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, pp. 61-62.

Quizás la pregunta de causa-efecto no tenga mucho sentido. Lo que sí es cierto es que los fenómenos sociales no son aislados, sino que forman parte de una trama, de una narrativa en la que danzan los personajes.

Si la literatura formó parte integrante de esta oleada tal como lo mencioné en la primera parte, (Zola, Maupassant, Rachilde, el libro *Hystériques* de Armand Dubarry), la ciencia experimental no se quedó atrás. Este acontecimiento llegó a tales proporciones e influencia a nivel popular, que se buscó una explicación al contagio de la risa, a la hipnosis, a la capacidad mimética del ser humano y a esta fascinación que parecía ejercer lo degradado. La psicología experimental, las teorías neurológicas y las observaciones de los alienistas, formaron parte de la construcción discursiva que se generó con el nuevo repertorio de movimientos, gestos y muecas, que se mostraban en los “café concert” parisinos.

La investigación psicofisiológica era muy importante en la Francia decimonónica cuyos temas eran las neuronas-espejo y la imitación, por lo que la psicofisiología realizó experimentos de estímulo-respuesta para comprender la manera en que el cuerpo de los espectadores reaccionaba a los movimientos y gestos que captaban la mirada.

En la década de 1880 y 1890 se hicieron varios descubrimientos, como el de Charles Féré de que toda sensación está acompañada de una elevación de la fuerza muscular medible; los nervios comunican un movimiento a un músculo que tiende a repetir este movimiento, esto explicaría el poder de los mimos y de los artistas de circo y de “music-hall” de provocar reacciones físicas y emocionales en el espectador.

Señala Gordon⁷⁵⁵ que para comprender cómo ocurre, se propuso un modelo de infraestructura perceptiva que incluía un elemento motor automático y la carga instintiva que es la que gobierna⁷⁵⁶. El sistema muscular es impactado por las emociones y sensaciones, que a su vez reproduce el impacto de lo percibido desde el exterior por el cuerpo.

Lo artístico al igual que otro tipo de percepción, tiene un correlato en el organismo y afecta al sistema nervioso central y al autónomo, esto es, se ven afectadas las funciones respiratorias, los reflejos oculares, el equilibrio y en general el movimiento. Pero ¿cómo se produce la respuesta imitativa?

⁷⁵⁵ *Ibid.*

⁷⁵⁶ Gordon se basa en las obras de Charles Féré, Charles Richet, Charles Henry, Gabriel Tarde, la psicofísica de Gustav Theodor Fechner, Paul Souriau.

Los trabajos sobre la sugestión hipnótica y la imitación de los psicofisiologistas de los años de 1880, concluyeron que la vista de un movimiento producía el trazado de ese movimiento a lo interno que puede devenir acto en el que mira. Esta impulsión de los espectadores a repetir los gestos observados a menudo son detectados en el marco de las experiencias hospitalarias y durante los espectáculos de magnetizadores e hipnotizadores. Es la incorporación de lo que ha sido visto⁷⁵⁷.

Esos fenómenos de imitación inconsciente se daban en los espectadores de performances epilépticas, fueran vistas en el escenario o también, se pudo constatar luego, en el cine⁷⁵⁸. A partir de la fama que éste llegó a conquistar, a principios del siglo XX los psicólogos hicieron estudios de las reacciones de los espectadores (cambios fisiológicos corporales) frente a la sesión cinematográfica, los que fueron publicados en el *Ciné-Journal*⁷⁵⁹. Incluso Walter Benjamin trabajó sobre el shock perceptivo en la experiencia cinematográfica dando pie a los trabajos desde la perspectiva de la cultura de masas.

Gustave Le Bon, sociólogo y antiguo médico de la armada⁷⁶⁰, llegó a considerar que: “El contagio mental es un fenómeno que enlaza los fenómenos de orden hipnótico: habiendo perdido su personalidad consciente el individuo obedece a todas las sugerencias del operador que lo ha hipnotizado. ...De tal manera, desvanecimiento de la personalidad consciente, predominio de la personalidad inconsciente⁷⁶¹”.

Paul Souriau escribió que los movimientos convulsivos que se realizan en la danza y en el trazo del dibujo, pueden inducir a la misma vibración por contagio⁷⁶². Y Gabriel Tarde afirmó que: “la figura del sonámbulo puede servirnos para desvelar la actitud de pasividad imitativa del ser social, en tanto que social⁷⁶³. La sociedad es la imitación, y la imitación es una especie de sonambulismo⁷⁶⁴”.

Los psiquiatras por su parte, consideraron que la percepción de los movimientos entrañaba un movimiento interno correspondiente, que habría un instinto de imitación que vendría de partes inconscientes del sistema nervioso, a lo que Gabriel Tarde añadiría que el fenómeno de la imitación inconsciente, es universal.

⁷⁵⁷ Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique, op. cit.*, p. 26.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, pp. 17-20.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 25

⁷⁶⁰ Cuyos estudios son citados por Freud.

⁷⁶¹ Gustave Le Bon, *La Psychologie des foules*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 14.

⁷⁶² Paul Souriau, *The Aesthetics of Movement*, Massachussets, University of Massachussets Press, 1983.

⁷⁶³ Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation* (1890), Paris, Kimé, 1993, p. 86

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 95.

De tal manera que si bien existe una reciprocidad entre la histeria y las representaciones artísticas de la época, el fenómeno de la imitación no se limita sólo a las histéricas, ya que habría una tendencia universal a la imitación inconsciente.

Pareciera que en los estudios experimentales y de la cultura de masas había acuerdo. Hyppolite Bernheim de la Escuela de Nancy afirmaba que todo mundo puede ser sugestionado e hipnotizado, sin embargo en las histéricas, como decía Charcot, habría una tendencia mimética a causa de la predominancia en ellas de los automatismos corporales, que son a la vez inherentes a la experiencia estética.

Tanto Charles Baudelaire como Henri Bergson se mostraron interesados por el fenómeno de la risa en el “café concert”. Baudelaire publicó *De l'essence du rire* a mitad de siglo y dice allí que la risa pertenece a los locos, es un espasmo involuntario, una convulsión nerviosa. Concuerda con los fisiólogos en que la risa viene de la superioridad y el ejemplo son los locos que se ríen tanto porque se creen superiores. Y es así como se explica que nos reímos al ver al otro en desgracia, a quien se cae en la calle, por ejemplo; a pesar de que el otro se puede hacer daño, nos reímos porque nos sentimos superiores. “La risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral⁷⁶⁵”. Henry Bergson dice en su *Ensayo sobre la risa* que lo cómico es inconsciente, es un gesto escapado, automático⁷⁶⁶. Las actitudes, los gestos y las deformidades del cuerpo humano nos hacen reír porque nos hacen pensar en su mecanismo simple. En un intento de corregirlas, según Bergson, reaccionamos con risa frente al fenómeno del automatismo y la rigidez de la histeria y de las enfermedades⁷⁶⁷.

5. La degeneración y las facultades superiores e inferiores. El inconsciente corporal y una histérica dominada por las facultades inferiores

Una de las construcciones médicas para conceptualizar el funcionamiento de la psique consistió en una división entre las facultades llamadas superiores que serían la razón, el juicio la voluntad y las inferiores, que serían las funciones sensorio motrices, los

⁷⁶⁵ Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1988.

⁷⁶⁶ Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*, op. cit., p. 36.

⁷⁶⁷ Cit. por Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*, op. cit., p. 38.

automatismos del sistema nervioso que comprenden los reflejos nerviosos e instintivos a los que se les llamó el inconsciente corporal⁷⁶⁸.

Rae Beth Gordon señala que este concepto de inconsciente corporal se debe a los trabajos de Hughlings-Jackson y Henry Maudsley de Inglaterra que tuvieron influencia en Francia en los años de 1870. Este concepto de inconsciente tenía que ver con los automatismos corporales y no con la relación consciente-inconsciente del psicoanálisis, ya que está acoplado a los trabajos de Charles Darwin y de Herbert Spencer sobre la evolución. Las facultades superiores son reflejo de la evolución y las inferiores tienden a la degeneración, lo que implicaba la noción de descomposición, de pérdida de los referentes de normalidad de la especie, lo que era estudiado por la medicina de las degeneraciones. La prevalencia de las facultades inferiores por sobre las superiores llevaba a la histeria, las alucinaciones y al desdoblamiento de la personalidad. Así se explicó esa nueva estética magnética: el estilo y los temas del cine burlesco, apelaron abiertamente a las facultades inferiores y a la regresión⁷⁶⁹.

En las histéricas habría una tendencia a reproducir en acto aquello que es foco de percepción por estar dominadas por las facultades inferiores. La voluntad, que pertenece a las facultades superiores porque implica el control racional, les está más ajena ya que en ellas lo corporal reemplaza al pensamiento.

Al igual que a los salvajes, a los deformes y a los colonizados... habría que leer como subtexto.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 33.

CUARTA PARTE

TRAS LA MUERTE DE CHARCOT: ¡EL ESPECTÁCULO DEBE CONTINUAR!

i. Introducción

A la muerte de Jean Martin Charcot la histeria inicia su camino hacia la desaparición como entidad clínica⁷⁷⁰. La histeria se desvanece porque estaba en el medio, como bisagra entre el poder soberano y la ciencia. Los discípulos de La Salpêtrière se alejaron no sólo de las enseñanzas del Maestro acerca de la histeria, sino que procuraron situarse muy lejos del terreno escabroso de lo especulativo y lo transferencial e hicieron caso omiso de las formaciones laberínticas de los síntomas de estas mujeres y siguieron otra vía.

Lo que resta de toda la experiencia de la clínica de las enfermedades nerviosas de La Salpêtrière son las imágenes, las fotografías, los registros de las pacientes histéricas que se quedaron guardados en la biblioteca, ese “saber” producido, procurado, inventado, sobre el cuerpo femenino. Desapareció Charcot y como con varita mágica también se esfumaron sus histéricas y la llamada Escuela de La Salpêtrière, su estudio fotográfico y su teatro magnífico, pero quedó la ecuación simbólica mujer=histeria, feminidad=histeria. Debía morir Charcot para que la mujer histérica naciera, la producida por el biopoder, la de la diferencia sexual sostenedora de la heterosexualidad. Al desaparecer el creador su obra de arte se convirtió en símbolo como el autómatas que en la fantasía de su inventor cobra vida por sí mismo. Desapareció la histeria para resurgir de forma discursiva: retornaría en el discurso de la feminidad.

En la historia oficial la histérica encarnada de La Salpêtrière cedería su protagonismo a las enfermedades neurológicas o a la psicosis y reaparecer en Viena conducida hasta allí por Sigmund Freud. Freud en su pasantía de seis meses en el servicio de Charcot, quedó deslumbrado ante el espectáculo de la histérica y su sexualidad negada y renegada en la

⁷⁷⁰Hasta quedar repartida en el DSM-IV-TR del año 2000, entre el “desorden disociativo”, el “desorden de personalidad histriónica” y otros como los “desórdenes de ajuste”: depressed mood, “humor depresivo” y otros síntomas, como los “desórdenes alimentarios” en los que cabe la anorexia y la bulimia, o los “desórdenes de sueño”.

relación transferencial con el médico. A su regreso, se enfrentaría con la repetición de lo mismo en la relación de su maestro Joseph Breuer con la viva transferencia erótica de su paciente Bertha Pappenheim⁷⁷¹, nombrada en los anales clínicos como Anna O. Si Charcot aprovechó esta transferencia para hacerla espectáculo, a Breuer lo hizo huir despavorido⁷⁷². Esta experiencia reiterada le permitió a Freud entender que era necesario soportar la transferencia erótica sin ponerle velos ni disfraces, para poder interrogarla. Por su parte, las mujeres judías a las que atendió le fueron señalando el qué hacer, hasta crear el dispositivo psicoanalítico que implicaba ceder el placer de la mirada y el espectáculo⁷⁷³, en favor de la escucha de la palabra. Los eventos convulsivos y la florida sintomatología eran solamente una pantalla que cedía ante la negativa de la mirada, pero el deseo histérico mismo tenía la estructura de un acertijo, por lo que del lado de Freud la metáfora se impuso y abrió las compuertas de acceso a lo más desconocido de las pasiones humanas y sus desbordamientos.

La invención del inconsciente tuvo lugar allí donde la imagen se esfuma o se descompone la buena forma, donde la metáfora salta produciendo la risa, el lapsus, o el desarreglo loco de las imágenes del sueño; el inconsciente se manifiesta en el punto de la subversión del lenguaje y es en ese punto donde relumbra el deseo que había sido reprimido. Lo insólito es que esta producción psicoanalítica que se realizaba entre el diván y el escritorio de Freud llegaría a conectarse nuevamente sin éste buscarlo, con el mundo del espectáculo: la histeria retornaría a París por intermedio de sus escritos y estaría de nuevo en el “escenario” a través de los juegos, la literatura, los manifiestos y los objetos de los surrealistas.

Por otro lado, los ecos del “café concert” y el “music hall” parisinos, ese fenómeno popular que se alimentó de la histeria de La Salpêtrière, continuaron su marcha y florecieron con su comedia, su sátira popular, su musicalidad diversa, los retruécanos del lenguaje y sus movimientos de contorsiones rápidas e imposibles, que se harían

⁷⁷¹ Bertha Pappenheim fue una feminista austriaca judía, fundadora de la Liga de Mujeres Judías, de kindergarden e instituciones educativas. Fue fundadora y directora de un orfelinato que luego sería destruido por los nazis, quienes enviaron a los niños a un campo de concentración adonde fueron aniquilados. Se considera que fue la fundadora de la profesión del trabajo social. Sus publicaciones, que iniciaron bajo el seudónimo de Paul Berthold, versaron sobre poesía y luego sobre los derechos de las mujeres, ya que trabajó en contra de la trata de mujeres. La familia de su madre fue reconocida coleccionista y mecenas de arte y financiaron también a la ciencia y la academia. Fue paciente de Joseph Breuer de 1880 a 1882 por una sintomatología histérica muy florida. En 1954 la oficina de correos alemana le dedicó una estampilla con su retrato, reconociéndola como benefactora de la humanidad.

⁷⁷² Bertha estuvo en tratamiento con Breuer y dada la gravedad de la sintomatología de la joven, éste la visitaba todos los días. En un determinado momento, tuvo un delirio de embarazo del doctor Breuer quien se asustó y se fue con su esposa de viaje, dejando a Freud al cuidado de la chica. Freud comprendió que era un delirio amoroso de transferencia.

⁷⁷³ Valdría la pena realizar una exploración de lo que al judaísmo y su prohibición primaria del culto a las imágenes le debe el psicoanálisis.

sentir en las vanguardias del arte. El impulso a la experimentación que las caracterizó generó gran empatía con las nuevas formas de divertimento popular que se presentaban en esos lugares, su ruptura con las corrientes tradicionales y con la clase burguesa sintonizaban muy bien con esa nueva conceptualización del tiempo, del espacio y de cultura de masas. Curiosamente Jean Martin Charcot y hasta Pierre Janet no fueron olvidados en el mundo artístico, y la histeria seguiría siendo recordada con sus arcos y actitudes pasionales.

Las vanguardias recuperaron a la histérica y lo que ella aportó. Sus movimientos eléctricos y violentos dejaron de ser demoníacos para convertirse en un símil de la velocidad del progreso tecnológico, su incurabilidad fue un llamado a la rebeldía antiburguesa y sus crisis de identidad, inestabilidad y deformación se alinearon con la crisis de la representación de los movimientos de vanguardia. La histérica, que había puesto en jaque todo el edificio del saber occidental, podía ser vista como la heroína de algunas propuestas artísticas que se asentaban en el cuestionamiento de los estilos, de las formas y hasta de los valores pictóricos tradicionales.

Esta fascinación que produjo la histeria y sus gesticulaciones en el espectáculo popular, se extendió por más de cuarenta años y tuvo un importante efecto, muy marcado en el dadaísmo y el surrealismo. Su lenguaje terminó formando las bases de una nueva estética que no permaneció solamente como una estética “popular”, a pesar de haber nacido en las funciones nocturnas de los “café concert” y en los cabarets. Indirectamente, el futurismo exaltó a la histeria a través del “music-hall” con su concepto de *physicofolie*. El surrealismo dedicó un manifiesto para celebrar su cincuentenario, fecha establecida por ellos mismos y que conmemoraba el ingreso de Augustine al servicio de Charcot en La Salpêtrière y aún más que eso, frente al “desmembramiento” de la histeria operado por Joseph Babinski reclamó a la histeria para el arte.

Si bien Michel Foucault planteó que las histéricas entregaron la sexualidad a la medicina y ésta se vio subsumida y neutralizada por la neurología, habría que considerar que perdió de vista la dimensión estética de la actuación de la histérica, la que sí fue aquilatada con toda intención por el surrealismo, rescatando el costado erótico, subversivo y expresivo que la histeria aportó y que terminó salpicando también

en gran medida algunas otras vertientes del arte⁷⁷⁴, como por ejemplo, al cine expresionista.

⁷⁷⁴ Y hasta las relaciones del arte con otros saberes como con el mismo psicoanálisis lacaniano, que debe en gran medida al surrealismo su lectura de la histeria y el haberla elevado a rango de discurso en su cuaternario: el discurso del amo, de la histérica, del psicoanalista y el de la universidad. Anoto esto a pie de página porque no es el objetivo de esta tesis y requiere de toda una relectura de las relaciones de Jacques Lacan con el surrealismo.

CAPÍTULO I

LA RECUPERACIÓN DE LA HISTERIA EN LAS NUEVAS PROPUESTAS ESTÉTICAS

1. La seducción de la actividad frenética: el “music-hall” y el futurismo

En el *Manifeste du Futurisme*⁷⁷⁵, escrito por Filippo Tommaso Marinetti y publicado en la portada del periódico *Le Figaro* en febrero de 1909, se proclama un ideario que llama a una nueva estética del lenguaje artístico que permita dar la bienvenida al futuro, un futuro que debe dejar atrás las formas clásicas, y que con violencia y con la estrategia de la desfiguración que las destruya, se abra a las nuevas técnicas como la fotografía, el naciente cine, las performances, la pintura abstracta y la escultura. La exaltación sería una aliada primordial en ese ideal de progreso y con ello, el gusto por el espectáculo.



193. Filippo Tommaso Marinetti, “Manifeste du Futurisme”, 1909. Papel impreso
Periódico Le Figaro, 20 de febrero.

⁷⁷⁵ Filippo Tommaso Marinetti, “Manifeste du Futurisme”, *Le Figaro*, 20 de febrero, 1909, portada.

Dentro de sus manifiestos⁷⁷⁶ se encuentra uno dedicado por Marinetti al “music hall” llamado *Le Music-Hall: Manifeste futuriste*⁷⁷⁷, que fuera publicado en el periódico londinense *Daily-Mail* el 21 de noviembre de 1913. En él, Marinetti glorifica al “music-hall” en diecinueve puntos en los que plantea su enorme satisfacción al identificar sus objetivos futuristas con la estructura y los shows que se despliegan en este dominio de la vida parisina, y nombra ese género como *physicofolie*.



194. Filippo Tommaso Marinetti, “Le Music-Hall. Manifeste futuriste”, 1913. Papel impreso, 29 X 23 cm. Publicado por el *Daily-Mail*, 21 noviembre 1913. Milán, 29 septiembre.

El “music-hall” no sigue la tradición ni los dogmas, se nutre de la actualidad veloz, se propone distraer al público a partir de lo cómico, la excitación erótica y la imaginación. Marinetti alaba a sus personajes, que: “siempre introducen nuevos elementos que causan estupor, que no se detienen ni se repiten con sus ritmos acelerados, las mezclas,

⁷⁷⁶ Entre 1909 y 1944, los futuristas publicaron una gran cantidad de manifiestos, panfletos y publicaciones periódicas tanto de artes visuales como de poesía.

⁷⁷⁷ Filippo Tommaso Marinetti, “Le Music-Hall: Manifeste futuriste”, *Daily-Mail*, 21 de noviembre de 1913.

el dinamismo de forma y color, cómo hacen participar al público y ofrecen lo máximo de sus cualidades, hasta las de “monstruosidad anatómica y belleza femenina” y “estimulan sus cerebros y sus músculos para batir los récords de agilidad, vitalidad, fuerza, grado de complicación y elegancia⁷⁷⁸”. Elogia los recursos modernos como el cinematógrafo, “que enriquece la visión”. El “music hall” produce lo que llama la “maravilla futurista” que vincula a la era de la máquina. Estas maravillas son enumeradas por Marinetti:

las caricaturas intensas, el ridículo abismal, las ironías, los símbolos envolventes, la hilaridad irrefrenable, las analogías entre la humanidad, el mundo animal, el vegetal y el mundo mecánico, el uso del cinismo, los enredos ingeniosos de palabras, las burlas que demuestran inteligencia, todo aquello que produce la risa para relajar los nervios, la gama entera de la imbecilidad, del absurdo, que ponen la inteligencia al borde de la locura, las nuevas significaciones de las palabras, el uso de gestos divertidos, payasadas y pantomimas satíricas, la producción de una nueva sensibilidad que se aleja de la sensiblería, que exalta la masculinidad rapaz y libera a la mujer de todas las más máscaras románticas que la deforman permitiendo que salgan sus cualidades animales, sus fuerzas de ataque, de seducción, de perfidia y de resistencia⁷⁷⁹.

Marinetti finalmente brinda una definición del “music hall” como: “antiacadémico, primitivo e ingenioso que ataca lo solemne o sagrado y destruye las concepciones tradicionales de proporción, de tiempo y espacio. Mientras el teatro actual enaltece el museo, la meditación, la biblioteca y esas cosas inmundas “psicológicas”, el “music hall” exalta la acción, el heroísmo⁷⁸⁰”.

Al igual que sucederá con el surrealismo, la psicología será despreciada y frente a ella opondrá la *physicofolie*.

Marinetti concluye su manifiesto con ideas nuevas y locas a llevar a cabo y declara “el deseo del Futurismo de transformar el “music-hall” en Teatro del estupor, del récord y de la *physicofolie*⁷⁸¹”.

Los hilos se tejen y alcanzan también a la escenografía futurista, tal como la piensa Enrico Prampolini en el *Manifesto della scenografia futurista* y que recuerda tanto el

⁷⁷⁸ Filippo Tommaso Marinetti, “Le Music-Hall: Manifeste futuriste”, *Daily-Mail*, 21 de noviembre de 1913.

⁷⁷⁹ *Ibid.*

⁷⁸⁰ *Ibid.*

⁷⁸¹ “Le Music-Hall: Manifeste futuriste”, en: Giovanni Lista, *Marinetti et le futurisme*, L’Age d’Homme, Lausanne, 1977.

trabajo de Loïe Fuller, quien fascinó a los futuristas. Escrito en 1915 y publicado en el periódico alemán *Der Futurismus* en 1922, Prampolini aboga por un escenario dinámico; en lugar de un escenario iluminado, un escenario que ilumine, con luz expresiva de poder emocional, colores electroquímicos, sales fluorescentes, tubos de neón, formas luminosas donde la electricidad juegue un papel importante, la utilización de gases que logren inducir terror o risa, actores de gas en lugar de los actores tradicionales, que produzcan sonidos bizarros o a lo mejor el mismo público como actor⁷⁸².

Es fácil encontrar en la *physicofolie* esa locura del cuerpo en contorsión, de las muecas y el delirio pasional ofrecido como espectáculo, que fuera importado de La Salpêtrière. Las propuestas de la inclusión del público en la presentación de las obras a lo que también llamaba el futurismo, hunden sus raíces en la relación transferencial que sostenía la histérica con Charcot y con el público que asistía tanto a las presentaciones de enfermos, como a las sesiones de los martes en casa del maestro.

2. La reivindicación de la lujuria, el gozo en el éxtasis y el rechazo del sentimentalismo en la métachorie de Valentine de Saint-Point

Otra vertiente pasional pero diversa a la *physicofolie* y que sin embargo nace de este torbellino de rupturas con lo tradicional es la que inventó una de las figuras más inquietantes del futurismo: Valentine de Saint Point.

Esta mujer cuya vida fue un claro ejemplo del heroísmo por el que clamaba Marinetti, se vio conmovida por los planteamientos del futurismo acerca de la “opera d’arte totale” (obra de arte total), que implicaba la utilización de muchos medios artísticos y la conformación de una nueva forma de vivir. Su vida personal era ya una dura afrenta para los valores burgueses por su búsqueda de libertad como mujer brillante que era: artista, escritora, poeta, periodista, crítica de arte, conferencista. No provenía de una cuna intelectual o aristocrática más allá de que su madre, una sencilla mujer de clase media, fuera sobrina nieta ilegítima del poeta Alphonse de Lamartine. Sin embargo, supo moverse con una gran facilidad en el mundo de las letras y las artes en aquel París de la “Belle époque”. La idea que le transmitieran en su familia de Alphonse de

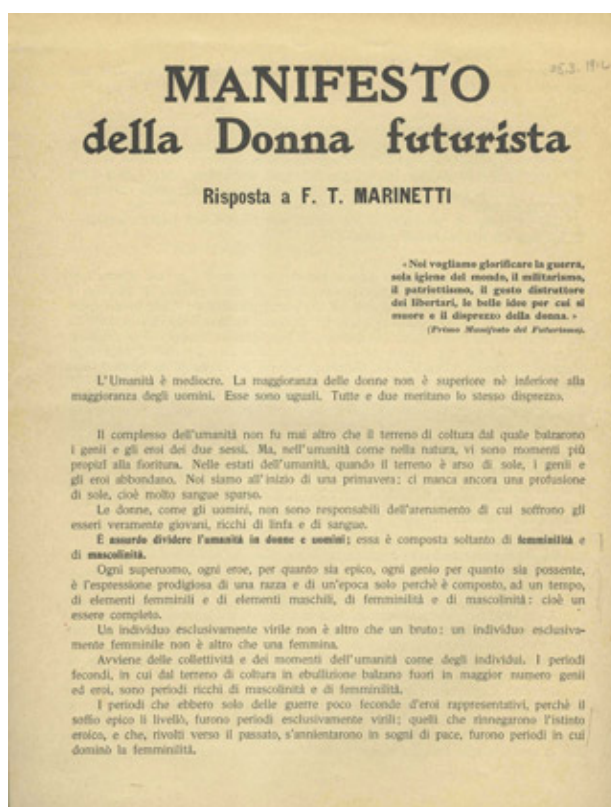
⁷⁸² Enrico Prampolini, “Futurist Stage Design”, en Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, *Futurism. An Anthology*, New Haven, Yale University Press, 2009, pp.212-215.

Lamartine a quien aprendió a admirar y amar, le ayudó a sostenerse en ese medio tan exclusivo pero sin duda fue su inteligencia, su carácter y su encanto personal, lo que le permitió hacerse en esa ciudad un nicho que le valió el conocer gente muy importante. Uno de ellos fue Marinetti con quien tuvo una gran empatía desde el primer instante. Pero era una mujer sin temor y cuando ya formaba parte del movimiento futurista, no tuvo reparos en responder al fundador del futurismo con su *Manifesto della Donna futurista* de 1912 (Manifiesto de la mujer futurista) al desprecio de las mujeres que Marinetti había exteriorizado en el *Manifesto Futurista*. En él, Marinetti clamaba por separarlas del progreso y de la promesa de futuro de la bella Italia y de la guerra. Marinetti por su parte recibió con admiración la crítica: Valentine era el tipo de mujer que deseaba para el futurismo.

Para Saint-Point era muy importante el planteamiento de ruptura que salía de boca de Marinetti, sus ideas de las formas fracturadas, las nociones modernas temporo-espaciales, la creación de nuevos lenguajes, la grandilocuencia, “la parole in libertà” (la palabra libre), la subversión de las normas del lenguaje hablado y escrito, ese frenetismo de la asociación libre. Marinetti había escrito los manifiestos de 1912, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (Manifiesto técnico de la literatura futurista) y el de *Distruzione della sintassi* de 1913 (destrucción de la sintaxis), era también la época que se conoce como la del futurismo “heroico” y Saint-Point veía a las mujeres como el reverso del súper hombre de Nietzsche, la súper mujer, la guerrera. Más adelante, después de la experiencia de los horrores de la I Guerra Mundial se volvería una mujer pacifista, pero en esta etapa, compartía con Marinetti la glorificación de la guerra.

En el *Manifesto de la mujer futurista*⁷⁸³ enunció que las mujeres no son ni superiores ni inferiores a los hombres, son iguales, y por tanto, merecen el mismo desprecio porque la Humanidad es mediocre. En los albores de la primavera todos son responsables, es absurdo dividir la humanidad entre hombres y mujeres; sólo hay feminidad o masculinidad y ambos elementos conviven en cada persona y los momentos fecundos de la Humanidad en los que emergen los genios y héroes, son ricos en ambos elementos. Al igual que Marinetti incrimina los momentos de paz, los cuales niegan el instinto heroico masculino y en esos momentos de odiada quietud lo que predomina en los hombres es la feminidad. Lo que falta en ese momento, dice, es virilidad en hombres y mujeres.

⁷⁸³ Valentine de Saint-Point, “Manifesto della Donna futurista (Futurist Manifest of the Woman)”, en Apolonio Umbro (ed.), *Documents of 20th. Century Art: Futurist Manifestos*, Nueva York, Viking Press, 1973.



195. Valentine de Saint-Point, “*Manifesto della Donna futurista*” (*Manifesto futurista de la lujuria*). Panfletto.
(En Futur-ism, <http://www.futur-ism.it/collezioni/libri/libri.asp?sez=2>)



196. Valentine de Saint-Point, *Manifesto futurista della Lussuria* (*Manifesto futurista de la lujuria*). Panfletto.
(En Futur-ism, <http://www.futur-ism.it/collezioni/libri/libri.asp?sez=2>)

En este manifiesto ella arremete contra una sociedad que le pide a las mujeres ser madres y enfermeras. -Pero grítenle un nuevo mensaje, un grito de guerra y verán regresar ese instinto, su crueldad y su violencia-. Valentine exige una renuncia al sentimentalismo tanto a varones como a féminas, y considera que la mujer o es madre o es amante, no puede detentar ambos roles a la vez, por lo que las mujeres deben complementarse unas a otras desde esos dos lugares dispares. La sensiblería en una mujer la hace inferior a una prostituta que incita al hombre. Es preferible la ramera, porque al menos ésta muestra una energía que puede ser reconducida.

La lujuria es cambio es fuerza, la persona heroica es sensual y por eso en el triunfo... “La mujer es, para ellos, (los hombres) el trofeo más exaltado”.

Poco después, en 1913, para horror y comidilla de los conservadores, saldría a la luz su *Manifiesto futurista de la Lussuria* (*Manifiesto futurista de la Lujuria*⁷⁸⁴) que apela a la búsqueda del gozo en el éxtasis y a la unión carnal que reúne. “La lujuria es la búsqueda carnal de lo desconocido...la lujuria es el gesto de crear, y es la creación”. Con un tono exultante y grandilocuente, asimila la lujuria a la reproducción de la energía para conquistar, para gobernar, para crear. “Es preciso hacer de la lujuria una obra de arte”, apunta. Es necesario para ella eso sí, escoger bien, cerebralmente y después, dejar que la lujuria brote hasta el paroxismo: “La lujuria es una fuerza”, concluye. Para Saint-Point el éxtasis no tiene ninguna relación con la religión, sino que procede exclusivamente de la experiencia carnal, por eso ella lo liga a lo cerebral como una manera de diferenciarlo de los éxtasis religiosos.

A pesar de ciertas expresiones en las que ella parece sobrevalorar a los hombres y ubicar a las mujeres como “trofeo”, en realidad la tendencia de Saint-Point es de promover una “masculinización” de las mujeres, dominadas como estaban en la época por las posiciones de sumisión en que la sociedad las ubicaba. La posición de Saint-Point es un intento de derribar las oposiciones binarias, ya que ella misma jugaba con las identidades, poniéndose y quitándose nombres, inventándose uno, el que le gustaba, asumiendo posiciones consideradas masculinas, deslindándose de los lugares comunes. Resulta interesante anotar que para ella no existía definición biológica de las

⁷⁸⁴ Valentine de Saint-Point, “Manifiesto futurista della Lussuria” (Futurist Manifest of Lust), en Apolonio Umbro (ed.), *Documents of 20th. Century Art: Futurist Manifestos*, Nueva York, Viking Press, 1973.

identidades sexuadas, sino que defendía que son posiciones: masculina y femenina y que lo masculino y femenino existen por igual en ambos como tendencia.

En el momento en que se establece la homosexualidad como patología, la reivindicación de Saint-Point es relevante. Algo que se llevaba también al “music hall” con los espectáculos de travestis y el lenguaje liberal, la exaltación de mujeres estrellas que actuaban casi desnudas y la subversión de las normas y formas clásicas. Fue precisamente esta posibilidad de operar con las dislocaciones y la liberación de las pasiones lo que llevó a Valentine a permanecer en el movimiento futurista por un tiempo. Ambos manifiestos revelan una pasión extraordinaria y un arrojo y temple que destacan frente al prototipo de la mujer de ese tiempo.

Quizás uno de sus aportes fundamentales a la historia de la mujeres sea precisamente el rescate de las “actitudes pasionales” de las histéricas, de la exaltación y la exuberancia, de la búsqueda del éxtasis, sin tener que convertir todo esto en síntoma. La reivindicación de la libertad y el sostenerla con osadía fue lo que no lograron hacer las mujeres empobrecidas y sin educación de La Salpêtrière, o las enajenadas en las tradiciones burguesas, las “histéricas freudianas” encarceladas en sus casas por sus propias familias.

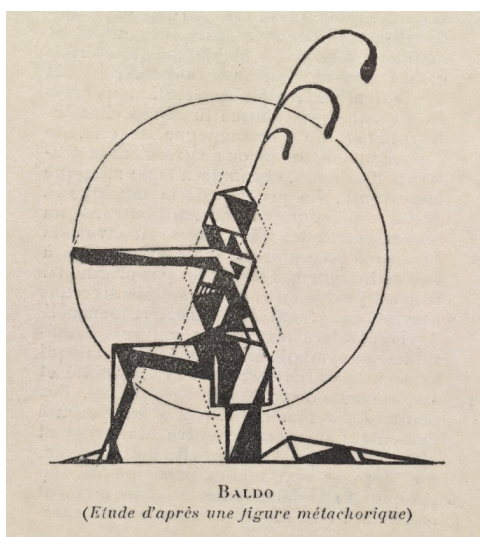
Pero Valentine no era solamente una activista política. Era una artista que utilizaba diversos medios. Su máxima creación fue la *métachorie*, que no puede considerarse solamente una danza porque es un entramado entre danza, música y poesía. Abogando por la unidad de artes y letras, por esa obra de arte total futurista, creó una propuesta cerebral y pasional, un híbrido maquinal vivo formulado a partir de movimientos realizados por la bailarina, que era ella misma, geométricamente calculados. Rompía así con la danza clásica de manera radical, no solamente por la utilización de esquemas completamente nuevos sino por la manera en que se intrincaban estos movimientos con la poesía y la música.

Su trabajo como modelo de Auguste Rodin y de Mucha en el que obtuvo una gran conciencia de su cuerpo, y su relación con Ricciotto Canudo⁷⁸⁵ quien sería el autor del *Manifesto of Cerebrist Art*, la condujeron por la vía de una integración entre la carne y lo cerebral, que, junto a lo energético y exuberante que aportó la relación con Marinetti, se fraguaron para converger en sus propias tendencias feministas. Desde temprano esta claridad en la potencia de las mujeres se había manifestado en sus publicaciones,

⁷⁸⁵ Director de las revistas *Europe Artiste* y *Montjoie!*

convencida como estaba de la violencia como cualidad, también, femenina, violencia que le venía de la imagen de las Amazonas, las Furias, Juana de Arco, las Mesalinas.

La carne lujuriosa se metió en el brasero del arte y al entrecruzarse con las letras y los signos del pentagrama surgió la *métachorie*, la propuesta de ir más allá del coro griego, de la danza, de esa danza coral que acompaña al héroe trágico en su camino hacia su destino⁷⁸⁶. En el año de 1913 en el Teatro Léon-Poirier, Valentine casi desnuda, solamente con unas veladuras de seda puestas encima de su cuerpo, interpretó unos movimientos geoméricamente calculados, muy abstractos, ajenos a toda emoción. Al mismo tiempo, el silencio de la sala era rasgado con palabras de sus poemas “Guerra y Amor”. Un haz de luz detrás del otro se cruzaban sobre su cuerpo y lo atravesaban cumpliendo un plano geométrico preparado al tiempo que era posible percibir algunos aromas de perfume. La música se alzaba sin encontrar un reflejo de emoción, porque la emoción no entraba en escena⁷⁸⁷.



197. Gino Balco. *Étude d'après une figure Métachorique*, 1913.
Montjoie!, año 2, núm. 1-2, enero-febrero, 1914.
Colección de Adrien Sina.

⁷⁸⁶ Valentine de Saint-Point, “La Métachorie”, en Adrien Sina (ed.), *Feminine Futures*, Les Presses du réel, Dijon, 2011, pp. 48-49.

⁷⁸⁷ Adrien Sina y Sara Wilson, “Action féminine: Valentine de Saint-Point”, *Tate Etc.*, núm. 16, verano 2009.



198. Valentine de Saint-Point. *Danse métachorique*, 1913-1914. Fotografía realizada con tinta blanca con toques de luz. Archivos de Giovanni Dotoli.



199. Valentine De Saint Point. *Figure Métachorique. Poème d'Atmosphère*, 1913. Fotografía impresa en papel.
En *Le Miroir*, núm. 7, 11 enero 1914.
Colección Adrien Sina.

Si en las tragedias griegas el coro llora y se emociona por el héroe, porque era arrastrado por las fuerzas del destino, ya Saint-Point no cree en ellas desde que el futuro lo dicta la persona para sí misma, es lo que la ciencia ha dictado y ese es el sentido de la *métachorie*. Una cosa queda clara: la emoción pertenece al sentimentalismo. La violencia, a la lujuria. Por el sentimentalismo entra la debilidad, por la lujuria, la fuerza. En sus propias palabras:

“En vez de una danza instintiva y sensual, mi sueño es una danza que esté al nivel de todas las otras artes. No es inferior a las otras, particularmente a la música, a la cual, erróneamente la han esclavizado. En vez de expresar sentimientos o psicología a través de la danza, busco expresar una idea, el espíritu que anima mis poemas. Y no lo indico con gestos, como una pantomima. Elijo uno de mis poemas y lo brindo como tema para la música. Yo, por mí misma, deduzco de él el espíritu, la idea. Yo determino la síntesis formal en una figura geométrica, que va de acuerdo armoniosamente con la idea, y encierro mi danza dentro de los límites de esta figura de la misma manera que la música está encerrada en los números del contrapunto. Hay entonces, en la Danza Metacórica, una unión de la conciencia, y una unión de todas las artes⁷⁸⁸”.

Valentine buscaba una “estilización geométrica” como plantea Nancy G. Moore: “ella asumía que un atento espectador podría experimentar una magnífica resolución de geometría, poesía, música, y danza en una única idea⁷⁸⁹”.

La figura “ideísta” era el concepto de Saint-Point de que la danza se podría escribir como se escribía la música, la formalización era muy importante porque era la conjunción entre lo cerebral de la actividad y su expresión plástica⁷⁹⁰. Según Vivian Postel Du Mas, su director de escena y de vestuario por muchos años, ella misma durante largo tiempo realizó bocetos de los movimientos geométricos de su danza, probablemente desde 1908⁷⁹¹ y los llamaba los “gestes métachoriques” (gestos

⁷⁸⁸ Valentine de Saint-Point, “La Metachorie”, en *Montjoie*, vol. 2, núm. 1-2, enero-febrero, 1914, pp. 5-7.

Loa ejemplares de *Montjoie*! Se encuentran en la Biblioteca Nacional de Francia.

⁷⁸⁹ Nancy G. Moore, “Transformative Geometries: Interpreting Daint Point’s Figure Idéiste”, en Adrien Sina (ed.).

Feminine Futures, Les presses du réel, Dijon, 2011, p. 41.

⁷⁹⁰ *Ibid.*

⁷⁹¹ Citado por Nancy G. Moore, “Le “danseur de Corde”: The Metaphysics of Métachorie”, en Adrien Sina (ed.). *Feminine Futures*, Les presses du réel, Dijon, 2011, p. 43.

metacóricos⁷⁹²). “Yo trato con la Métachorie de fusionar todas las artes: unir la música, la poesía, la danza y la geometría, porque la geometría es la síntesis del arte arquitectónico y de sus derivas, la pintura y la escultura⁷⁹³”, afirmó.

Según Alexis Clemens⁷⁹⁴, Valentine fue la única persona del movimiento futurista que en sus comienzos llevó a los Estados Unidos su obra. Se presentó en el Metropolitan Opera House en 1917 con el espectáculo *Festival de la Métachorie: Poème Drame Idéistes*. A pesar de que su trabajo fue contundente y sólido e incluso reconocido, fue olvidada desde que abandonó Francia en 1924, fecha en que fijó su residencia en El Cairo. Siguiendo a Giovanni Dotoli⁷⁹⁵, las “aerodanzas” de Giannina Censi son una continuidad de la *métachorie* y sin embargo, no se le dio crédito jamás.



200. Giannina Censi. *Danza aerofuturista*. Studio Santacroce, 1931. Fotos 1, 2 y 3. Fotos 1 y 3, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto. Fondo Giannina Censi. Foto 2, Colección Adrien Sina.

⁷⁹² Los grabados en madera hechos por la misma artista fueron publicados en el *Essai sur Valentine de Saint-Point* de Henri Le Bret. Las “sanguinas” de las que se obtuvieron los grabados de 13 x 20 cms. en tiza roja y que fueran realizadas por Vivian Postel du Mas, permanecieron ocultas hasta que Nancy G. Moore en sus pesquisas para su tesis doctoral, recuperara dieciséis de manos de Martin Ling, un especialista en arte sufista y coránico, muy amigo de Saint-Point. Estas “sanguinas” revelan la ejecución viva de la. En Nancy G. Moore, The “gestes Métachoriques” of Vivian Postel Du Mas”, En Adrien Sina (ed.), *Feminine Futures*, Les presses du réel, Dijon, 2011, p. 44.

⁷⁹³ Valentine de Saint-Point, “La Metachorie”, en *Montjoie*, vol. 2, núm. 1-2, enero-febrero, 1914, pp. 5-7.

⁷⁹⁴ Alexis Clements, “At Performa: Valentine de Saint-Point, the Feminist Futurist”, *The L Magazine*, septiembre, 2009, en <<http://www.thelmagazine.com/2009/11/at-performa-valentine-de-saint-point-the-feminist-futurist/>>

⁷⁹⁵ Giovanni Dotoli, “Didascalies des images”, en Adrien Sina (ed.), *Feminine Futures*, Les Presses du réel, Dijon, 2011, p. 114.

En estas fotografías se muestra a la bailarina Censi con vestuario de Enrico Prampolini, en la figuración alegórica de un vuelo de avión, de la puesta en ruta y el descenso para el aterrizaje, obra que fue presentada en el teatro Pesaro en Milán en 1931.

Incluso en las últimas grandes retrospectivas dedicadas al futurismo, tanto por el Museo Guggenheim de Nueva York, “Italian Futurism, 1909–1944: Reconstructing the Universe” que se llevó a cabo en el año 2014⁷⁹⁶, como por la Fundación PROA de Buenos Aires, “The Universe of Futurism 1909-1936” en el 2010⁷⁹⁷, no se le da a Valentine de Saint-Point el lugar que merece.

3. El “cabaret Voltaire” dadaísta



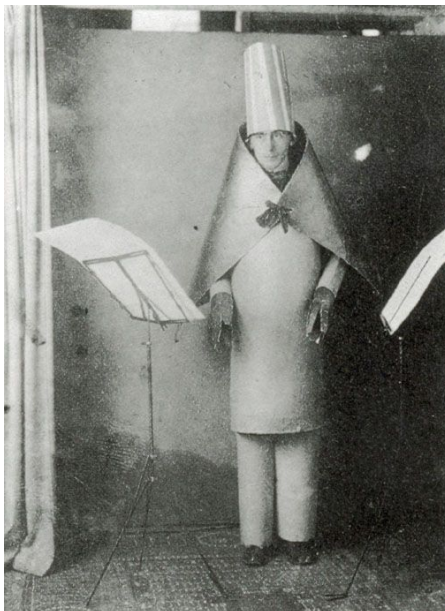
201. *Cabaret Voltaire*, c. 1918. Zurich. Fotografía.
(<https://old.squat.net/de/news/dada180202.html>)

⁷⁹⁶ Museo Guggenheim New York. “Italian Futurism, 1909–1944: Reconstructing the Universe”. *Exposición*. Febrero- Septiembre, 2014.
En < <http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/5354>>

⁷⁹⁷ Fundación PROA. “The Universe of Futurism 1909-1936”. *Exposición*, abril-julio 2010, Buenos Aires.
En: < <http://proa.org/eng/exhibition-el-universo-futurista.php#exhibicion>>

Desencantados por la Primera Guerra Mundial y sus desastrosas consecuencias, por la sinrazón del triunfo del Racionalismo y del Positivismo, el Dadaísmo alzó su bandera anti-Modernista, en contra del conocimiento y la industrialización. Desde su cuartel general establecido en Zurich, trasladaron el concepto de cabaret parisino a su “Cabaret Voltaire” inaugurado en 1916, fecha del Manifiesto Dadá firmado por Hugo Ball⁷⁹⁸, donde convocaron a la contradicción, al caos, a la imperfección, la provocación, al gesto y al escándalo.

La palabra, esa que se convierte en cosa, que es de la máxima importancia y del dominio público, impulsa su propuesta poética basada en onomatopeyas y sonidos de diversa naturaleza, que buscaban una generación espontánea igual que en su concepto musical. Para las primeras exposiciones fueron invitados artistas primitivos, locos y niños, de allí la idea de “morfogénesis” de Jean Arp. El “music-hall” y el cabaret parisino y sus propuestas de subversión del lenguaje corporal y verbal se vieron reflejadas en la reacción dadaísta, que revolvió también al género del film⁷⁹⁹. Un ejemplo de ello es el uso del calembour que hizo Marcel Duchamp en el film *Anémic cinema* en 1926⁸⁰⁰.



202. Hugo Ball actuando en Cabaret Voltaire, 1916. Fotografía. Tarjeta postal.
(<http://www.cabaretvoltaire.ch/dada/geschichte.html>)

⁷⁹⁸ Hugo Ball, Manifiesto Dadá, leído en la primera soirée del 14 de Julio de 1916, en Zurich, en
<<http://manifestosarchive.blogspot.com.es/2011/11/hugo-ball-dada-manifesto.html>>

⁷⁹⁹ Puede verse un filme del Cabaret Voltaire en “Dada and Cabaret Voltaire”, quien lo publicó en “youtube” cree que puede ser un trozo de un documental dirigido por Greta Deses de 1969, en
<<https://www.youtube.com/watch?v=fkl92oV1kMc>>

⁸⁰⁰ Marcel Duchamp, Anémic Cinéma, 1926, 6 min, en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dXINTf8kXCc>>

La nueva estética exigía dar muerte al concepto de belleza eterna y de la pintura, sin optar por el formalismo y el progreso que proclamaba el futurismo, y de hecho Tristan Tzara lo declara así en su *Manifiesto* de 1918⁸⁰¹. El nombre Dadá no significa nada, con ese vacío de las significaciones se pretendía romper con lo establecido que siempre se asoma en el lenguaje.

Pronto, Breton, que se había dejado seducir por el dadaísmo, hará casa aparte con el surrealismo, ante la negativa del dadaísmo de incluir el diálogo con el freudismo, el marxismo y la literatura. El surrealismo por su parte recuperará mucho del dadaísmo, como la ausencia de frontera entre creación y vida, el entusiasmo por los performances y las lecturas, los autómatas, maniquíes y muñecas, que serán temas que recurrirán en el surrealismo y que recordarán el laboratorio de La Salpêtrière de Charcot y las técnicas de producción de jóvenes “hystero-stars”, con su inducción de estados catalépticos, sonambulismo y obediencia incondicional, provocada con la hipnosis.

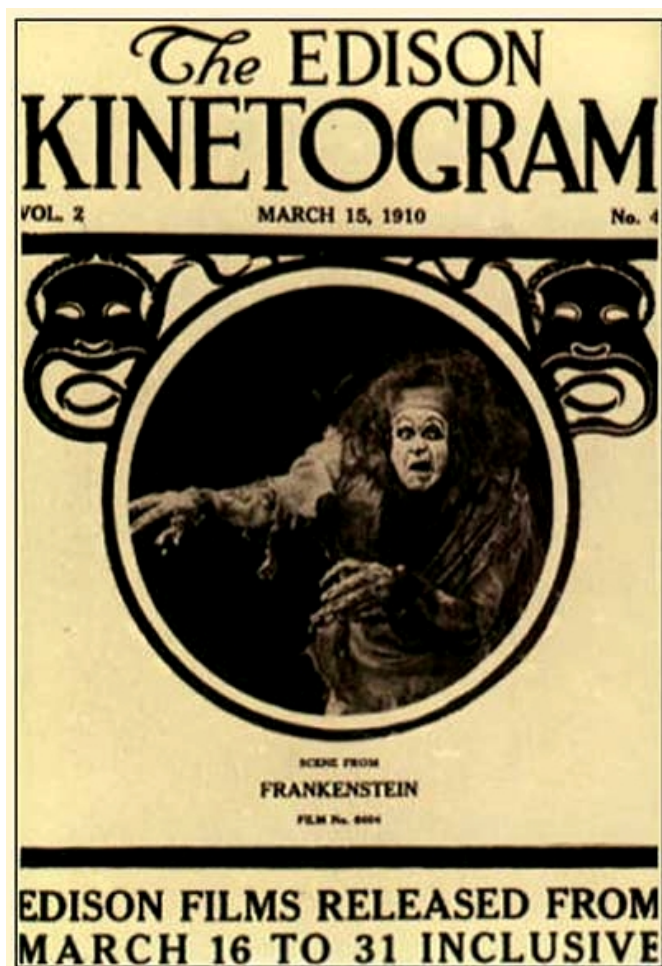
4. La fantasía del sonámbulo y del autómata en el cine expresionista

El cine como señalé anteriormente, se vio largamente influenciado por las nuevas tendencias, y los temas del sonambulismo y del autómata fueron retomados por la pantalla grande, ya sea a partir de la literatura o por libretos escritos ex profeso⁸⁰². El film *Frankenstein* es un ejemplo de ello. Basado en el libro de Mary Shelley cuya primera edición fue de 1818, fue dirigido por Searle Dawley en 1910 y tuvo luego otra versión producida por los Estudios Universal, con Boris Karloff en el papel del autómata que cobra vida propia y James Whale como director.

El sonámbulo y el autómata construido, comparten la misma raíz tan atractiva como siniestra: el ejercicio absoluto del poder de un amo.

⁸⁰¹ Primer manifiesto Dadá, 1918, en Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada et Lampisteries*, París, Fayard/Pauvert, 1978. También en inglés en Tristan Tzara, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, Londres, Oneworld Classic, 2011. En español: Tristan Tzara, *Siete manifiestos Dadá*, Barcelona, Tusquets, 2013.

⁸⁰² La película de Dawley puede verse y descargarse en: <<https://www.youtube.com/watch?v=TcLxsOJK9bs>>

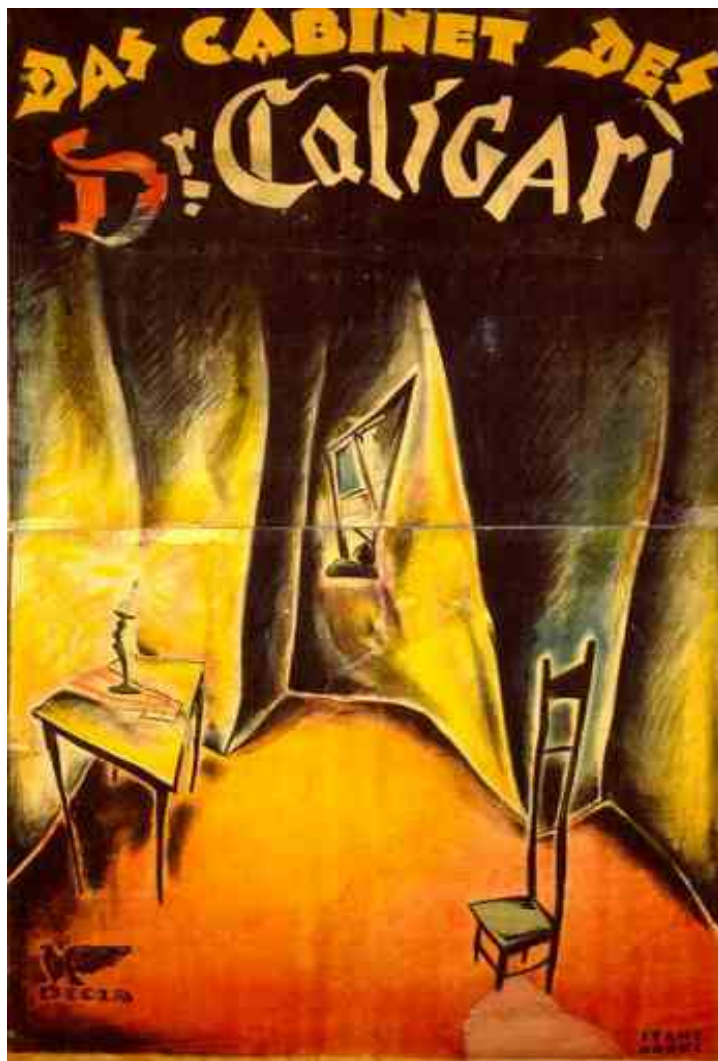


203. J. Searle Dawley, *Frankenstein*, película basada en el libro de Mary Shelley, 1910. Edison Manufacturing Company. Catálogo de películas *The Edison Kinetogram*, portada. (<http://journeythroughfilms.blogspot.com.es/2012/06/birth-of-horror-part-ii-frankenstein.html>)



204. James Whale, *Frankenstein*, film, 1931. Fotograma. Universal Studios. (<http://dailygrindhouse.com/thewire/from-the-vault-scene-from-frankenstein-1931-its-alive/>)

La película de cine mudo de 1920, *El gabinete del doctor Caligari*⁸⁰³, prácticamente la primera película de terror que emergió del expresionismo alemán, introdujo elementos que instituyeron al cine como arte. Dirigida por Robert Wiene con el guión de Hans Janowitz y Carl Mayer, su escenografía es altamente abstracta, con paredes pintadas en diseños dentados y puertas vanguardistas.



205. Erich Ludwig Stahl, Otto Arpke, *El gabinete del doctor Caligari*, 1920. Cartel litografiado en alemán de la película homónima.

Archiv für Filmposter, Alemania.

(en < <http://www.filmposter-archiv.de/filmplakat.php?id=4173>>)

⁸⁰³ Robert Wiene, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, con Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Fehér, Lil Dagover, Hans Twardowski, Decla-Bioscop, Weimar, 1920, 71 min. Fue traducida al inglés como *The Cabinet of Dr. Caligari*, al castellano como *El gabinete del Dr. Caligari*.

La historia trata de un mago que llega a un pueblo a inscribir su atracción en una feria. Es un hombre maduro con anteojos redondos, su pelo blanco un tanto largo y un sombrero de copa, ocultan su cabeza media calva. Viste una chaqueta de traje formal, gabardina negra, y se sostiene en un bastón. Se presenta frente al secretario municipal quien no le hace ningún caso. Sintiendo humillado, le dirige una mirada rencorosa, lo que anticipa que ese malestar tendrá consecuencias. Finalmente, su local es aprobado, arma su tienda en la feria, y con grandes ademanes explica que dentro de un cofre que ha transportado, hay un autómata que a una orden suya abrirá sus ojos y adivinará el futuro a uno de los asistentes que se ofrezca para el espectáculo. La gente mira asombrada el momento en que, descorriendo una cortina, abre el cofre y la figura de un joven inmóvil como un muñeco de cera, al que llama Cesare, abre sus ojos y lanza su profecía a un asustado asistente de nombre Alan: “-no llegarás vivo al amanecer”. Su amigo Francis le acompaña a su casa y la profecía no tarda en cumplirse.



206. Robert Wiene, El gabinete del doctor Caligari, 1920. Fotograma.
(<https://challengeaccepted.wordpress.com/las-vanguardias/141-2/>)

Al día siguiente, sus amigos Francis y Jane, con gran dolor, se dedican a investigar la causa de su muerte, asesinato que se une misteriosamente a una serie de homicidios que estaban teniendo lugar en esos días, uno de los cuales fue el del secretario municipal. Francis vigila por las noches el carromato de Caligari que vela siempre el baúl en el que reposa Cesare.

En un momento en que Jane penetra en la tienda de Caligari a invitación de éste, Cesare se ve cautivado por la joven, y en la noche intenta su secuestro mientras ella duerme en su cama. A los gritos, acude el padre y los vecinos, quienes persiguen a Cesare que sube por los tejados cargando a la joven y en su huida, cae y muere.



207. Robert Wiene, El gabinete del doctor Caligari, 1920. Fotograma retocado.
(<https://mariariberm.wordpress.com/2013/12/28/el-gabinete-del-doctor-caligari/>)

Si no era Cesare el que dormía en el baúl, ¿quién era? El misterio resulta desvelado: en el baúl reposaba un muñeco de cera. Caligari al verse descubierto, emprende la huida, perseguido por Francis y logra entrar al edificio de un hospital psiquiátrico. Francis se sorprende al encontrarse con que Caligari era nada menos que el director del asilo que está obsesionado con un compendio de la universidad de Upsala sobre sonambulismo. En él, se narra la historia de un místico de nombre Caligari que manejaba a su antojo a un sonámbulo de nombre Cesare, que asesinaba a voluntad suya. En un diario, el director había escrito sus reflexiones y sus planes.



208. Robert Wiene, *El gabinete del doctor Caligari*, 1920. Fotograma.
(<http://www.ejercitozombiee.com/el-gabinete-del-doctor-caligari-1920-subtitulada/>)

Al descubrir su locura, los médicos del establecimiento le ponen una camisa de fuerza y lo encierran en una celda del asilo.

El final de la película es sorprendente. En un “flashback”, se nos hace saber que toda la historia no es más que un delirio de Francis. Francis es en realidad un enfermo mental recluido en la institución asilar y Jane es una chica internada en el lugar.



209. Robert Wiene, *El gabinete del doctor Caligari*, Jane en estado de sonambulismo en el extremo izquierdo en una escena en el asilo. Fotograma retocado.
(<http://www.obrasweb.mx/arquitectura/2012/12/18/el-poder-del-cine-trascendio-a-la-arquitectura-actual>)



210. Robert Wiene, *El gabinete del doctor Caligari*. Fotograma de una sonámbula.
(http://www.cineol.net/imagen/83953__El-Gabinete-del-Dr.-Caligari)



211. Robert Wiene, *El gabinete del doctor Caligari*. Fotograma.
(<http://cinemacao.com/?s=Peter+Jackson&submit=Pesquisa>)

Este film recrea la enorme influencia social de las imágenes de la institución asilar de la locura, de los maestros de psiquiatría y su enseñanza. Dentro del asilo claramente se ve cómo los discípulos rodean al maestro como en la era de Charcot, la locura de las mujeres, el uso de las batas blancas, las contorsiones de la histeria. El parecido del Dr. Caligari con Pierre Janet es asombroso y su pose cuando muestra el cartel de invitación a su espectáculo es un calco de las pinturas y dibujos de Jean Martin Charcot impartiendo una lección en La Salpêtrière. Cesare es un sonámbulo de veintitrés años que entra en catalepsia y el científico se obceca en investigar si es verdad que un sonámbulo puede realizar acciones que en estado de vigilia, al mismo paciente le resultan abominables. Jean Martin Charcot solía realizar este tipo de experimentos en las sesiones de los martes en su hogar. Una vez alcanzado el estado de hipnosis inducido, ordenaba a sus pacientes histéricas que realizaran acciones alejadas de la moral, como besar a un caballero de entre los asistentes o desnudarse sin más.

Pierre Janet por su parte, había publicado en 1889 dos volúmenes dedicados enteramente a los fenómenos del sonambulismo, la catalepsia y el fenómeno de la

sugestión: *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*⁸⁰⁴. Las referencias en la película al discurso académico, se encuentran por doquier, desde la figura del Dr. Caligari hasta el compendio de la Universidad de Upsala sobre sonambulismo.

Finalmente, la película lo que nos sugiere es la sutil línea que dibuja la diferencia entre la locura y la razón, el delirio y el saber, la verdad y el simulacro. Nos descoloca completamente, tanto en su trazado escenográfico como en su ritmo, con sus “plot twist” (puntos de giro) y sus “flashbacks”, cuestiona el saber científico y los métodos de “tratamiento”, ya sea el uso de las camisas de fuerza como el encerramiento. ¿Quién es el loco?, sería la pregunta.

El autoritarismo que vela la fantasía del control del otro es un tema en una Alemania que asoma sus narices al absolutismo, que quiere levantarse con el amanecer de la esvástica, y es lo que de alguna manera este filme prevé en su planteamiento de la locura del goce del dominio del otro, en la seducción hipnótica de las consignas. Esta cinta y posiblemente otras, marcaron también un derrotero para las películas de terror: la angustia que nos genera la locura, lo siniestro del sonambulismo y lo inanimado tan cercano a la imagen que precariamente tenemos de la muerte, el habitáculo del loco que se encuentra más allá de las fronteras de la razón, las convulsiones y contorsiones. Finalmente, las imágenes que salieron de los asilos de locos y locas y de la iconografía de la histeria de Charcot y que aún hoy en día siguen poblando las películas del género de terror⁸⁰⁵.

⁸⁰⁴ Pierre Janet. *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine. Première partie: Automatisme total. Deuxième partie: Automatisme partiel*. Félix Alcan, Paris, 1889.

⁸⁰⁵ Observación que le debo a la artista española Marina Núñez.

CAPÍTULO II

LA EXALTACIÓN DE LA HISTERIA EN EL SURREALISMO

i. Introducción

La presencia de la histeria en el surrealismo atraviesa toda su historia y en algunos y algunas artistas es más presente que en los otros. André Breton declaró la belleza como convulsiva, para Salvador Dalí representó la imagen del éxtasis y para Hans Bellmer, la histeria sabía de la transferencia de la sexualidad a cualquier zona del cuerpo, y sabía porque a ella le ocurría. Recuperada primero como musa, amada como mujer-niña y admirada, temida y odiada por su seducción inocentemente sádica, la figura de la histérica se jugó en los dos surrealismos, en el ortodoxo comandado por André Breton y el del empuje hacia lo informe batailleano, desde la revista *Documents*.

Es curioso que Sigmund Freud, que gustaba tanto de hacer análisis de mitos y de obras de arte, no quisiera entrar en un diálogo con el surrealismo. Pareciera que el rechazo de Freud a Breton o a Dalí puso en suspenso una confrontación que pudo haber resultado muy fructífera, puesto que los anhelos de ambos eran desentrañar los misterios de lo que Freud llamó “el alma humana”, las pasiones y sus excreciones.

Freud privilegió la escucha de la histeria y eso lo obligó a hacer una renuncia a la clínica, se apartó de las imágenes en favor de las palabras y permitió que las fantasías fueran dichas, quizás esto fue al mismo tiempo un límite para reconocer el trabajo de los surrealistas y además de ello para él, el conflicto sexual de la histérica tenía que resolverse en la adecuación. Si bien Freud llegó a la conclusión de que la pulsión no tiene objeto, el “padre del psicoanálisis” finalmente no pudo dejar de escuchar a las mujeres como padre y por eso fracasó con las histéricas. Freud no se situó en la crítica a la familia burguesa como sí lo hicieron los surrealistas y el surrealismo por su parte tomó a la histérica por sus imágenes y se quedó en la exaltación. Breton se colocó en el lugar de Charcot y al hacerlo, también ubicó a la histérica en un marco heterosexual; a partir de allí, la histeria quedó definida como musa de los surrealistas. A pesar de su posición revolucionaria, el surrealismo desde la perspectiva de Breton no leyó el cuestionamiento de las identidades sexuales y del goce sexual que estaba planteando la

histórica, por ese tono tan conservador que finalmente tenía con respecto al tema y finalmente sería Hans Bellmer, que desde una lectura sadiana, más del lado de Bataille y *Documents*, lograría captar los desplazamientos de la pulsión sexual en el cuerpo que estaba escenificando la histórica, como planteo más adelante.

En este momento histórico, la histeria ha sido borrada al haber quedado aplastada por el régimen farmacopornográfico⁸⁰⁶ y el psicoanálisis por su parte, pareciera no enterarse, como si se hubiera olvidado de sus inicios. La virtud del surrealismo, sin embargo, fue no olvidarse de la histeria. Aunque la recuperó para tomarla como musa, la mantuvo viva, lo que ha permitido que el tiempo la transporte de un siglo a otro. La estética de la locura histórica fue adorada por el surrealismo, lo que hoy en día permite que sus imágenes aún tengan la fuerza del inicio, que aún griten y desestabilicen a quien las mira.

1. La celebración del cincuentenario de la histeria. Los componentes del Manifiesto

En 1928, Louis Aragon y André Breton publicaron en la revista *La révolution surréaliste*⁸⁰⁷ un manifiesto surrealista titulado *El cincuentenario de la histeria (1878-1928)*, del que aquí reproduzco la traducción al castellano⁸⁰⁸:

Nosotros, los surrealistas, queremos celebrar aquí el cincuentenario de la histeria, el mayor descubrimiento poético de fines del siglo XIX, en el momento mismo en que el desmembramiento del concepto de la histeria parece un hecho consumado. Nosotros, para quienes nada es tan digno de amarse como esas jóvenes históricas cuyo tipo perfecto nos lo proporciona la observación relativa a la deliciosa X. L. (Augustine) —que ingresó a la

⁸⁰⁶ Según la definición de Beatriz Preciado, en este momento del capitalismo global, el sexo se ha convertido en objeto de la gestión política de la vida, de tal manera que las subjetividades vienen a ser invadidas por el progreso tecnocientífico creando una materialidad de las mismas, es decir, creándolas a partir de artefactos que proviniendo de la industria, cobran vida. Se vuelve “natural” lo creado y la sexualidad ya no está disociada de ella, por lo que la Ritalina cobra el mismo estatuto que una Viagra. Las identidades han variado, por eso la psiquiatría está tan desorientada: la nomenclatura del DSM no puede nombrar lo que no existe sino que es creado por la industria farmacéutica: La ritalina crea al niño con síndrome de déficit atencional, por ejemplo.

⁸⁰⁷ Louis Aragon y André Breton, “Le Cinquenaire de l’Hystérie”, en *La révolution surréaliste*, núm. 11, 4º año, 15 de marzo, 1928, p. 20-22, en < http://melusine.univ-paris3.fr/Revolution_surrealiste/Revol_surr_11.htm>

⁸⁰⁸ Louis Aragon y André Breton, “El cincuentenario de la histeria (1878-1928)”, *Revista española de neuropsiquiatría*, Vol. XXVII, núm. 99, marzo, 2007, pp. 101-102.

Henri Béhar, (dir.), “La révolution surréaliste”, en *Melusine*, Le Centre de Recherches sur le Surréalisme, Universidad de Paris III Sorbone-Nouvelle,

http://melusine.univ-paris3.fr/Revolution_surrealiste/Revol_surr_index.htm

También se puede encontrar en Fabrice Pascaud, *Arcane 17*, en <<http://www.arcane-17.com/pages/revues-originales/la-revolution-surrealiste-de-1-a-12.html#comment>>

des possédés de Londres aux flagellants de N. D. des P. Cens
(Vire Madame de Charbeloué!), définitions mythiques, érotiques
ou simplement lyriques, définitions sociales, définitions savantes,
il est trop facile d'opposer cette "maladie complexe et postérieure"
appelée hystérie qui échappe à toute définition (Bernheim).
Les spectateurs du très beau film "La sorcellerie à travers
les Ages" se rappellent certainement avoir vu sur l'écran ou
dans la salle des enseignements plus vifs que ceux des livres ~~hysté-~~
~~crates~~ de Platon ~~français~~ où le Vais et l'Anou, réunissant
l'homme et où l'inhérent ~~dit~~ comme une petite chèvre, de Julien
qui immolait le chèvre, de Fernel qui le remet en marche au
XVII^e siècle et la sent sous sa main remonter jusqu'à l'estomac;
ils ont vu grandir, grandir les cornes de la Bête jusqu'à devenir
celles du diable. A son tour le diable ~~se met à l'œuvre~~ fait de l'aut.
Les hypothèses positivistes se partagent sa succession. La crise
d'hystérie prend forme aux dépens de l'hystérie même, avec
son aura superbe, ses quatre périodes dont la troisième nous
rejoint à l'égal des tableaux vivants les plus expressifs et les plus purs,
sa résolution ^{totale} dans la vie normale. L'hystérie classique en
1906 perd ses traits: "L'hystérie est un état ~~ment~~ pathologique
se manifestant par des troubles qu'il est possible de reproduire
par suggestion, chez certains sujets, avec une exactitude parfaite
et qui sont susceptibles de disparaître sous l'influence de
la persuasion (contre-suggestion) seule."

Babinski

Nous ne voyons dans cette définition qu'un moment du devenir
de l'hystérie. Le mouvement dialectique qui l'a fait naître suit son
cours. Dix ans plus tard, sous le dégoût de la décadence ~~et~~
nihilisme, l'hystérie ^{tenait} prend ses droits. Le médecin s'étonne. Il
sait bien ce qui ne lui appartient pas.

Nous proposons donc, en 1928, une définition nouvelle de l'hystérie:
"L'hystérie est un état ^{plus ou moins irréductible} caractérisant par ^{la subversion} l'expression

des rapports ~~entre le sujet et le monde moral duquel~~
ils ~~croit~~ pratiquement relèvent en dehors de tout système sélectif
qui ~~est~~ ^{qui s'attachent à elle} est fondé sur une séduction réciproque, ~~à la~~ ^{qui}
~~qui s'attachent à elle~~ ^{qui s'attachent à elle} prise à tort pour une suggestion unilatérale qui
explique les miracles hâtivement acceptés de la suggestion (ou
contre-suggestion) médicale. Elle n'est pas un phénomène
pathologique et elle a droit à une place particulière parmi
les autres modes d'expression.

L. A.

A. B.

213. Louis Aragon y André Breton, Manuscrito del Manifiesto del Cincuentenario de la histeria, 1928. Papel y tinta, manuscrito, p. 2.

Salpêtrière en el servicio del doctor Charcot el 21 de octubre de 1875, a la edad de 15 años y medio—, cuán afectados nos sentiríamos por la laboriosa refutación de trastornos orgánicos cuyo proceso no será nunca sólo en opinión de los médicos el de la histeria. ¡Cuánta piedad! El señor Babinski, el hombre más inteligente que se ocupó jamás de esta cuestión, osaba publicar en 1913: "Cuando una emoción es sincera, profunda, sacude el alma humana, ya no hay lugar para la histeria". Y he aquí también algo de lo mejor que se nos ha enseñado. Freud, quien tanto le debe a Charcot, ¿se acuerda de la época en que, según testimonios de los sobrevivientes, los internistas de la Salpêtrière confundían su deber profesional y su gusto por el amor, y en que, al caer la noche, las enfermas los alcanzaban afuera o los recibían en su lecho? En seguida enumeraban pacientemente, para efectos de la causa médica que no se defiende, las actitudes pasionales supuestamente patológicas que les resultaban, y nos resultaban aún, humanamente tan apreciadas. Después de cincuenta años, ¿ha muerto la escuela de Nancy? Si aún vive, ¿el doctor Luys los ha olvidado? Pero ¿dónde están las observaciones de Néri sobre el temblor de tierra de Messina? ¿Dónde están los zuavos torpedeados por el Raymond Roussel de la ciencia, Clovis Vincent?

A las diversas definiciones de la histeria que se han dado hasta ahora, de la histeria como algo divino en la Antigüedad, infernal en la Edad Media —de los poseídos de Loudun a los flagelantes de N. S. del Llanto (¡viva madame Chantelouve!)—, definiciones místicas, eróticas o simplemente líricas, definiciones sociales, definiciones sabias, es demasiado fácil oponer esta "enfermedad compleja y proteiforme llamada histeria que escapa a cualquier definición". (Bernheim). Los espectadores de la bellísima película *La brujería* a través de los siglos se acordarán ciertamente de haber encontrado sobre la pantalla o en la sala enseñanzas más vivas que las de los libros de Hipócrates, de Platón, donde el útero salta como un cabrito, o de Galeno que inmoviliza la cabra de Fernel, la vuelve a poner en marcha en el siglo XVI y la siente remontar bajo su mano hasta el estómago; ellos vieron crecer, crecer los cuernos de la Bestia hasta convertirse en los del diablo. A su vez el diablo hace falta. Las hipótesis positivistas se reparten su sucesión. La crisis de histeria toma forma a expensas de la propia histeria, con su espléndida aura, sus cuatro periodos de los cuales el tercero retiene nuestra atención como los cuadros vivos más expresivos y más puros, su resolución tan simple en la vida normal. La histeria clásica en 1906 pierde sus rasgos: "La histeria es un estado patológico que, en algunos sujetos, se manifiesta a través de perturbaciones que se pueden reproducir mediante sugestión con una exactitud perfecta, y que solamente pueden desaparecer bajo la influencia de la persuasión (contrasugestión)" (Babinski). En esta definición no vemos más que un momento del

devenir de la histeria. El movimiento dialéctico que la hizo nacer sigue su curso. Diez años más tarde, bajo el disfraz lamentable del pitiatismo, la histeria tiende a recuperar sus derechos. El médico se asombra. Quiere negar lo que no le pertenece. En 1928 proponemos, así, una nueva definición de la histeria:

La histeria es un estado mental más o menos irreductible que se caracteriza por la subversión de las relaciones que se establecen entre el sujeto y el mundo moral del que aquél cree depender prácticamente, fuera de cualquier sistema delirante. Este estado mental se basa en la necesidad de una seducción recíproca, que explica los milagros apresuradamente aceptados de la sugestión (o de la contrasugestión) médica. La histeria no es un fenómeno patológico y en todos los sentidos puede considerarse como un medio supremo de expresión.

N° 11 — Quatrième année

15 Mars 1928

LA RÉVOLUTION SURREALISTE



LA PROCHAINE CHAMBRE

SOMMAIRE	
Itinéraire du Temps : Max Morise.	Le Cinquantenaire de l'Hystérie: Aragon, Breton.
Traité du Style : Aragon.	Programme : Jacques Baron.
LE DIALOGUE en 1928	La Maladie n° 9 : Benjamin Péret.
Nadja : André Breton.	POÈMES
L'Obscure toxique : Antonin Artaud.	Robert Desnos, Aragon.
TEXTES SURREALISTES	Correspondance: Antonin Artaud, Jean Genbach.
Raymond Queneau.	RECHERCHES SUR LA SEXUALITE
REVES	ILLUSTRATIONS :
Max Morise.	Arp, Chirico, Max Ernst, Georges Malkine,
Consueña : Roger Vitrac.	André Masson, Francis Picabia, Picasso,
Sans titre : Xavier Fournet.	Man Ray, Yves Tanguy, etc.

ADMINISTRATION : 16, Rue Jacques-Callot, PARIS (VI)

ABONNEMENT,
les 12 Numéros
France : 35 francs
Etranger : 100 francs

Dépositaire général : Librairie GALLIMARD
15, Boulevard Raspail, 15
PARIS (VII)

LE NUMERO :
France : 5 francs
Etranger : 7 francs



215. *Le cinquantenaire de l'hystérie (Manifiesto del Cinquantenaire de l'hystérie)*, 1928. Texto y fotografías impresas en papel.

(Revista *La révolution surréaliste*, número núm. 11, 4^o año, 15 de marzo, p. 20)

1.1. La histeria, surrealista

Este manifiesto fue publicado el mismo año en el que André Breton dio a conocer su novela *Nadja*, de la cual se incluye un fragmento en este mismo número de *La révolution surréaliste*. En él los surrealistas, en la palabra de André Breton y Louis Aragon celebran a la histeria, pero no como entidad clínica, como psicopatología, sino como un “descubrimiento poético”, el mayor de fines del siglo XIX. No es poca cosa si

pensamos en el florecimiento del simbolismo, con poetas de la talla de Paul Verlaine, Paul Valéry, el conde de Lautrémont, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y otros, cuyo sentido de la vida, estilo y temas se encuentran en las bases del surrealismo.

La celebración de un cincuentenario fue una ocurrencia de Breton y Aragon, ya que el punto de nacimiento de la histeria emplazado por ellos, corresponde a la fecha de ingreso de Augustine a la clínica de las enfermedades nerviosas de Jean Martin Charcot, en 1878. Esta fecha coincide también con la Crónica de Maxime Du Camp sobre la Comuna de París, *Les convulsionnaires de Paris* y hasta con la fecha de inauguración del taller de fotografía de La Salpêtrière.

El paradigma de la poética histérica sería esta bella adolescente, de la que se incluyen en la edición cuatro fotografías provenientes de la *Iconografía de la histeria de La Salpêtrière*. Se ha señalado en los estudios sobre la relación de André Breton con la fotografía, cómo a través de su novela *Nadja* y posteriormente de *L'Amour fou*, Breton habría señalado la analogía entre registro fotográfico y creación literaria⁸⁰⁹. Según Gérard Wajcman⁸¹⁰, en esas fotografías de Augustine, Breton vería la imagen del cuerpo en el momento en que es arrebatado por la pasión y la fotografía, productora de imágenes poéticas, tendría la capacidad de dar cuenta de manera silenciosa, fuera de lenguaje, de un goce femenino que no es atrapable por el lenguaje articulado. La histérica hace poesía con sus ataques y sus actitudes pasionales, es gesto poético, Augustine es elevada a objeto de amor y así, poesía y amor se encarnan en la histérica. Ella no solamente hace poesía sino que al ser objeto de amor, es musa, es “tema”, como quisieron decir al escribir el manifiesto Breton y Aragon, palabra que aparece tachada en el manuscrito original y que fue sustituida por el término “descubrimiento”.

Mucho antes de los trabajos de Michel Foucault, Breton y Aragon reconocieron el carácter de seducción de la relación entre la histérica y su médico, y la expresión subversiva de su acto. Si bien en el momento de la escritura de este manifiesto ya Breton simpatizaba con la teoría freudiana del inconsciente, los sueños, la asociación libre y la dimensión metafórica del síntoma histérico, lo inédito es la despatologización que se opera y se intenta inscribir con este texto. Ya en 1925 en la carta publicada como *Lettre aux medecins-chefs des asiles de fous*, se reivindicaban los plenos derechos

⁸⁰⁹ Michel Poivert, “Politique de l'éclair. André Breton et la photographie”, *Études photographiques*, núm. 7, mayo 2000.

⁸¹⁰ Gérard Wajcman, *Hystérie et surréalisme*, en Didier Ottinger, *Surréalisme*, París, Ed. Centre Pompidou, 2011, p. 146-147

del loco y se exigía su libertad acusando a los médicos de: “encerrar en los asilos de alienados, esas “espantosas cárceles” donde la sevicia es la regla, a muchas personas que son detenidas de manera arbitraria, que son conveniente mano de obra gratuita. Los locos son las víctimas individuales de la dictadura social, siendo sin embargo legítima su concepción de la realidad, sus delirios, sus actos antisociales, ya que todos los actos humanos son antisociales. Por lo tanto, deben ser puestos en libertad⁸¹¹”. La respuesta de los médicos, esos “hombres locos”, como los calificaría Breton en la novela *Nadja* también de 1928, no se haría esperar. Pierre Janet adjetivó a los surrealistas como “obsesivos” y Clérambault los trató de *prócedistes* (manieristas agarrados a fórmulas en los que la libertad no es más que máscara)⁸¹².

El rechazo de la patología para exaltar la forma expresiva de la histeria, “su espléndida aura, sus cuatro periodos de los cuales el tercero retiene nuestra atención como los cuadros vivos más expresivos y más puros”, abrió el camino para la propuesta de una nueva definición a la que también ponen fecha, en un claro intento de reapropiación. La histeria pertenece al arte, la histeria pertenece al surrealismo. Estado mental, no una patología del ser, subversión de la moral en sus gestos desencajados, aceptación de la sexualidad implícita en la seducción, el surrealismo le da así la bienvenida, en tanto “medio supremo de expresión”.

1.2. El acercamiento de Breton y Aragon a la histeria

¿Cómo se produce el encuentro del surrealismo con la histeria?

Si bien la histeria estaba ya en la historia del espectáculo, el contacto de Breton y Aragon con la histeria charcoteana y su iconografía se dio por el lado médico-psiquiátrico. El texto del *Manifiesto* revela el conocimiento de teorías y posiciones con respecto a la inubicable “enfermedad”, las diferentes propuestas de tratamiento, su genealogía e historia en Occidente. Múltiples referencias se deslizan como en asociación libre de ideas, entre los pasillos de hospitales, literatura de la Edad Media o la Antigüedad y su relación con lo demoniaco y las prácticas de satanismo⁸¹³.

⁸¹¹ “Lettre aux medecins-chefs des asiles de fous”, *La Révolution surréaliste* núm. 3, 15 de abril, 1925, en Mélusine, <http://melusine-surrealisme.fr/site/Revolution_surrealiste/Revol_surr_3.htm>

⁸¹² Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Massachusetts, MIT Press, 1995, p.3.

⁸¹³ Hacen una jocosa referencia a madame Chantalouve, la amante de Durtal, el personaje de la novela de Joris-Karl Huysmans *Là-bas* de 1891. Durtal, harto de la banalidad del mundo moderno, se da a la tarea de investigar la Edad Media y sigue la historia de Gilles de Rais, asesino renacentista. Sus investigaciones en compañía de su amante

Personajes importantes como Charcot o Freud se cuelan en una historia que sí fue protagonizada por los maestros vivientes de Breton.

Y es que Breton y Aragon conocían muy bien la institución asilar. En 1916, Breton, estudiante de medicina, fue asistente de Raoul Leroy en la clínica neuropsiquiátrica de Saint-Dizier, en la parte noreste de Francia⁸¹⁴ adonde había sido movilizado por la guerra. Leroy a su vez, había sido asistente de Jean Martin Charcot y estaba al tanto de sus investigaciones y enseñanza. Breton trabajó también con Joseph Babinski en el hospital de La Pitié donde éste trataba traumas neurológicos en pacientes afectados en la Primera Guerra Mundial. Babinski fue jefe de la clínica de Charcot y uno de sus discípulos predilectos.

Breton descubrió a Freud a través de Emmanuel Régis, fundador de la neuropsiquiatría militar de la Marina y Angelo Hesnard, quien en 1926 vendría a ser el fundador de la Sociedad Psicoanalítica de París. Ambos habían escrito un manual publicado en 1914, *La Psychanalyse des Névroses et des Psychoses*⁸¹⁵, considerado el primer texto psicoanalítico en francés, y que fuera duramente criticado por los psicoanalistas cercanos a Freud. Para el doctor Régis lo fundamental en el psicoanálisis era el inconsciente y el proceso de represión, el complejo de Edipo, el lugar que el erotismo tenía en la teoría de las neurosis y los traumas de la vida infantil, así como el método terapéutico de hacer consciente lo inconsciente, el fenómeno de la transferencia y la sublimación, que para él podría ser desarrollada voluntariamente como un asunto moral⁸¹⁶. El interés de Breton cuando este manual cayó en sus manos, fue inmediato, hasta el punto de dedicarse a elaborar un resumen de las teorías freudianas. El concepto de objeto perdido captaría de lleno su atención.

Fue en el Hospital Militar de Val de Grâce en París, trabajando como médico auxiliar, cuando conoció al estudiante de medicina Louis Aragon. Plantea Hal Foster que las neurosis traumáticas de los soldados le hicieron interesarse en esa otra realidad, la psíquica⁸¹⁷, además del análisis de sueños y la asociación libre de ideas que se utilizaban en ese hospital en el tratamiento de los pacientes.

Madame Chantalouve lo llevan a la conclusión de que el satanismo está vivo en la Francia decimonónica. En: Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas*, París, P.-V. Stock, décimo quinta edición, 1896.

⁸¹⁴ Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Massachusetts, MIT Press, 1995, prefacio.

⁸¹⁵ La referencia original es: Angelo Hesnard y Emmanuel Régis, *La psychoanalyse des névroses et des psychoses, ses applications médicales et extra-médicales*, éd. Alcan, París, 1914.

⁸¹⁶ Marguerite Bonnet, *André Breton*, Naissance de l'aventure surréaliste, París, José Corti, 1988, p. 102-103.

⁸¹⁷ Hal Foster, *Compulsive Beauty*, op. cit., p.1.

La mención a Clovis Vincent en el manifiesto, a quien comparan con Raymond Russell, el poeta y escritor que influenciara al surrealismo, nos proporciona más pistas. Clovis Vincent fue fundador de la neurocirugía en Francia y perteneció a la segunda generación de discípulos de Charcot (La línea de descendencia es: J.M. Charcot - Fulgence Raymond y Babinski - Clovis Vincent), estuvo trabajando en el frente en la Primera Guerra Mundial y aplicó un tratamiento para soldados de guerra que manifestaban síntomas psíquicos de lo que se conoce como “shell-shock”. El “shell-shock” era un trauma de guerra reactivo a los bombardeos; la persona quedaba en estado de desamparo, con pánico, inhabilidad para pensar, dormir, caminar o hablar. Clovis Vincent catalogó los síntomas como histeria y aplicó shocks eléctricos como tratamiento, al que llamó “torpedoing”. En la II Guerra Mundial ese nombre de “shell shock” fue cambiado a “reacción de stress de combate”⁸¹⁸.

La histeria y su diagnóstico diferencial con otro tipo de problemas neurológicos estaba en la picota en tiempos de guerra y Breton y Aragon se encontraron en medio de ello. Más allá de la guerra y los bombardeos, Augustine era de verdad la histeria bella, la poética.

1.3. El desmembramiento de la histeria

Breton y Aragon, con conocimiento de causa, lamentan en el *Manifiesto* la “desaparición” de la histeria que se ha operado después de la muerte de Charcot y acusan a Joseph Babinski y a Hippolyte Bernheim de haberla conducido al cadalso. El reproche hacia Babinski por parte de Breton es muy duro, especialmente si se tiene en consideración que había sido su asistente en el hospital de la Pitié en 1917.

El “desmembramiento” de la histeria fue anunciado en el texto *Demembrement de la hystérie traditionnelle*⁸¹⁹ en 1909⁸²⁰, publicado por Joseph Babinski. Disculpándose por discrepar de las enseñanzas del ya fallecido maestro y en acuerdo con Bernheim de la Escuela de Nancy, quien fuera el máximo enemigo y detractor de Charcot⁸²¹, se

⁸¹⁸ Charles S. Myers, A Final Contribution to the Study of the Shell Shock, *The Lancet*, enero, 11, 1919.

⁸¹⁹ Joseph Babinski, *Demembrement de l'hystérie traditionnelle. Pithiatisme*. París, Imprimerie de la semaine médicale, 1909.

⁸²⁰ Breton equivoca la fecha al ubicarlo en 1906 o fue un error tipográfico en la publicación.

⁸²¹ Un tema clásico de la literatura médico-psiquiátrica, es la polémica sostenida entre la Escuela de Nancy y la Escuela de La Salpêtrière con respecto a la hipnosis. Para Charcot, la capacidad hipnótica es parte de la condición de la histeria, es una histeria artificial, mientras que para la Escuela de Nancy, cualquiera puede ser hipnotizado porque

empeña en demostrar que la histeria no pertenece a los trastornos neurológicos, orgánicos, y excluye a la histeria del campo de las investigaciones de La Salpêtrière.

Una de las menciones que hacen Breton y Aragon es el despedazamiento que ha hecho Babinski del informe del doctor Neri acerca del impacto psíquico en los habitantes de Mesina, producto del terremoto del 28 de Diciembre de 1908. Joseph Babinski utiliza estas observaciones para rebatir las investigaciones de Charcot sobre la histeria: “Las enseñanzas comunicadas por Neri sobre el terremoto de Messina son igualmente muy instructivos. El no vio una sola parálisis, contracturas o crisis convulsivas en más de dos mil personas que vio. Semanas después examinó el estado de la sensibilidad y del perímetro del campo visual de más de 600 sobrevivientes en que algunos sufrieron de trastornos nerviosos diversos constituyendo un verdadero estado mórbido, una “neurosis emotiva”: no encontró ningún caso de hemianestesia o estrechamiento del campo visual⁸²²”.

En una diatriba sobre las emociones fuertes y la banalidad de éstas en la histeria, Babinski, retomando los mismos informes del doctor Neri, afirma que cuando hay emociones realmente fuertes, no se presentan trastornos histéricos, por el contrario, frente a emociones violentas, la histeria tiende a desaparecer. De aquí retoman la cita a la que critican ácidamente Aragon y Breton: “Cuando una emoción sincera, profunda, sacude el alma humana, no hay lugar para la histeria⁸²³”.

Quien fuera jefe de la clínica de Charcot y uno de sus discípulos preferidos, escribe: “El desmembramiento de la histeria tradicional, la Gran Neurosis se ha llevado a cabo: los elementos heterogéneos, con los cuales se le había constituido gracias a un montaje artificial, han sido separados y cada uno de ellos ha sido puesto en su lugar natural⁸²⁴”.

El desmembramiento de la histeria le produjo una herida de muerte, que finalmente es confesada: “La histeria, ha dicho Lasègue, no ha sido nunca definida y no lo será jamás porque es imposible dar una definición a la vez a objetos de naturaleza diferente⁸²⁵”.

Hippolyte Bernheim catalogó a la histeria como un trastorno puramente psicológico, producido por sugestión⁸²⁶, de allí que Breton y Aragon se preguntan si la Escuela de

es simplemente un efecto de sugestión. Ambroise-Auguste Liebault fundador de la Escuela de Nancy, fue precursor de la terapéutica sugestiva y usó la hipnosis como técnica terapéutica. Hippolyte Bernheim fue su colaborador..

⁸²² Babinski, Joseph, *Exposé des travaux scientifiques*, Paris, Masson, 1913, p. 210.

⁸²³ *Ibid.*, p. 211.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 203.

⁸²⁶ De hecho, se considera a Bernheim el creador de la psicoterapia ya que su método de contrasugestión, asentó las bases para las psicoterapias. El método parecía insulso a ojos de Breton, ya que escamoteaba el poder subversivo de la histeria.

Nancy ha muerto. Con idéntica versión a la de Bernheim, Babinski considera ahora que la histeria es producto de efectos sugestivos y que puede ser curada por persuasión de la misma manera que se edificaron los síntomas. Revisa el concepto charcoteano⁸²⁷ y transmuta su nombre por el de “pitiatismo”, palabra que deriva del griego “peithō”, persuasión, e “iatós”, curable. ¡Cuánta piedad!, exclama el *Manifesto*.

El reclamo se extiende a Jules Bernard Luys, quien con Charcot, participó en la comisión designada por Claude Bernard para determinar la validez de la metaloterapia en la histeria. Luys, reconocido por sus importantes investigaciones neurológicas, se dedicó luego al estudio de la hipnosis y la histeria y trató de hacer una “Escuela de la Charité” al igual que la de la Salpêtrière y la de Nancy. Nombró como jefe del laboratorio de hipnoterapia al Dr. Gérard Encausse, quien fuera conocido como el “Mago Papus” por su dedicación al ocultismo, lo que llevó a Luys al desprestigio gracias a su dedicación a experimentos extravagantes realizados a las mujeres histéricas. Uno de sus métodos de experimentación y tratamiento, consistía en exponer a las pacientes hipnotizadas al acercamiento corporal de tubos de ensayo que contenían sustancias y aceites, obteniendo reacciones emocionales intensas. A este procedimiento lo llamaba “medicación a distancia”⁸²⁸.

Su admiración por Charcot fue más que evidente al organizar presentaciones de enfermas en el Hospital de la Charité y en su casa de habitación, las que anunciaba en la sección de espectáculos de los periódicos y para las cuales, sus pacientes ensayaban desde una semana antes. Al igual que Charcot, tenía histéricas preferidas y también publicó una iconografía⁸²⁹. Aparentemente, este periodo de experimentación con la histeria basándose en las ciencias ocultas, le valió que cayera sobre él una sombra de duda después de haber edificado una sólida reputación por sus estudios científicos.

Aragon y Breton claman por algo de seriedad en relación a la histeria. ¿Es que las manifestaciones de lo psíquico, de lo traumático, de la sexualidad y las formas de expresión humana frente a lo intolerable no son ya escuchadas, ya no tienen validez? ¿Ya nadie se ocupa de ello? Muerta la histeria se acabó todo esto, ¿es que es solamente

⁸²⁷ Es necesario recordar aquí que la histeria para Charcot era producto de un trauma que producía cambios a nivel de las conducciones cerebrales, del sistema nervioso, que cambiaba la forma en que el sujeto respondía ante futuros acontecimientos traumáticos ya que se producía una escisión de la conciencia y el recuerdo quedaba suspendido, fuera del recuerdo consciente en una especie de estado hipnótico que hacía posible la sugestión.

⁸²⁸ Jules Bernard Luys, *Les émotions chez les hypnotiques, étudiées à l'aide de substances médicamenteuses ou toxiques agissant à distance*, segunda edición, París, Librairie Ém. Lefrançois, 1888. Luys ilustró este libro con veintiocho láminas compuestas por cuatro fotografías cada una.

⁸²⁹ André Parent, Martin Parent y Véronique Leroux-Hugon, “Jules Bernard Luys: A Singular Figure of 19th Century Neurology”, *The Canadian Journal of Neurological Sciences*, vol. 29, núm. 3, agosto, 2002, p. 282-288.

cuestión de sugestión y contrasugestión?

Ni Freud se salva de la crítica: una llamada de atención a la patologización se la histeria y a la consideración de la realidad de las supuestas fantasías sexuales de las histéricas, le es enviada al recordarle su estancia en La Salpêtrière. Las histéricas son mujeres y tienen deseo sexual, y sus actitudes pasionales son parte de la condición humana.

Será el surrealismo el que le devuelva a la histeria sus derechos⁸³⁰, despojándola del “disfraz lamentable del pitiatismo”, con una nueva definición de la histeria en este manifiesto, arrancándole el carácter patológico.



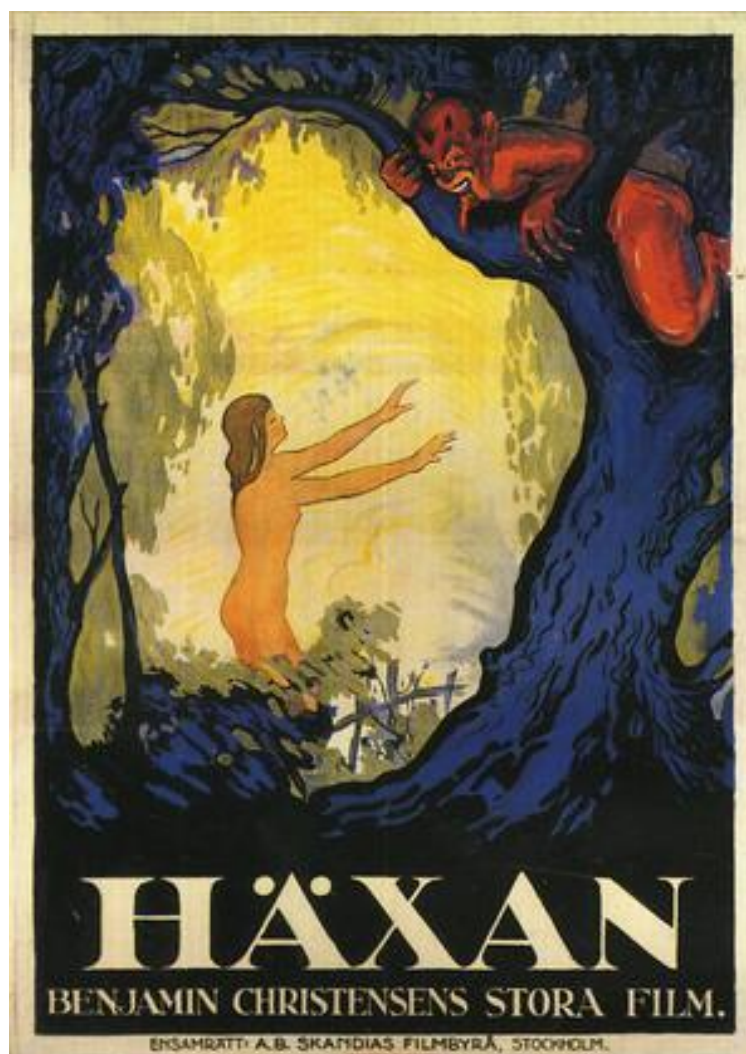
216. Jules Bernard Luys, experimento de reacción terapéutica a distancia, fig. 24.

Fotografía de reproducción fotoglífica por Goerge Luys, montada en una lámina de cuatro fotografías.

Detalle, en J.B. Luys, *Les émotions chez les hypnotiques, étudiées à l'aide de substances médicamenteuses ou toxiques agissant à distance*, segunda edición, París, Librairie Ém. Lefrançois, 1888

⁸³⁰ Cuando Aragon y Breton plantean que estos derechos le han sido devueltos diez años después, no comprendo la fecha a la que se están refiriendo. En realidad, el concepto de pitiatismo fue formulado en 1909, no en 1913. Me pregunto si Breton está considerando la fecha del documento de Babinski, *Exposé des travaux scientifiques* de 1913, con lo cual a lo mejor se plantea que la histeria fue recuperada propiamente cuando nació el surrealismo en 1924.

1.4. La película de Christensen



217. Benjamin Christensen. *Film Häxan*, 1922. Cartel litografiado.
Anuncio publicitario del estreno de la película.
Colección privada.

Así como fue de cruda la crítica a la ciencia neurológica y a Freud por el abandono y la patologización de la histeria, fue de gozosa la recepción de la película de 1922, escrita y dirigida por Benjamin Christensen⁸³¹ llamada *La brujería a través de los siglos* o

⁸³¹ Benjamin Christensen (1879.-1959). Christensen también actúa interpretando al diablo.

Häxan⁸³² en el original danés, que significa “la bruja”. Para Breton y Aragon, el trabajo de Christensen revela un conocimiento de la histeria más allá de los clásicos.

Häxan es un film mudo de carácter documental, en el que se hace intervenir la ficción dramática. De corte expresionista, utiliza elementos que nos pueden parecer tragicómicos, como las figuras del diablo, sus acompañantes infernales y las historias que se hilan a su alrededor. Hay sin embargo componentes de una realidad sobrecogedora, como el personaje de María la tejedora, quien es en verdad una viejecita en estado de pobreza. Su rostro arrugado y sufriente es real, así como la confesión al director cinematográfico, de que el diablo la visita en su cama por las noches. El libro de rezos que le muestra es de 1921, y contiene láminas con figuras demoniacas y brujas que vuelan en escobas, lo que brinda a la película esa continuidad verdadera entre la Edad Media y la actualidad que el director quería demostrar. Otros elementos impactantes aparte de las actuaciones, es la animación de las figuras en las láminas, el uso y filmación de los dioramas y la coloración en tonos rojos y azules. La evocación de las pinturas negras de Goya, el *Infierno* de El Bosco, el de Hans Memling con su figura diabólica oscura y poderosa o el de Pieter Brueghel, el viejo, los trajes, el maquillaje, los disfraces del demonio y de animales demoniacos altamente elaborados, son sencillamente arrebatadores.

Esta película fue censurada por sus escenas eróticas, desnudos, y clara crítica a la Iglesia católica en el proceso de la cacería de brujas que tuvo lugar durante la Inquisición.

El guión tiene como motivo el *Maleus Maleficarum* de Heinrich Kramer y Jacobus Sprenger de 1486, y busca establecer un parangón entre el fenómeno de la brujería de la Edad Media y la histeria. Christensen apunta a la división subjetiva que acontece en ella y que se manifiesta en esa dimensión fuera de control que la mujer histérica experimenta, y que la hace delirar o hacer cosas que no quiere o no podría hacer desde la consciencia. En la Edad Media, empujadas por la discursividad de la Iglesia, muy presente en esa extensa iconografía del demonio y el infierno de la que Christensen echa

⁸³² Benjamin Christensen, Häxan, La brujería a través de los tiempos (tít. en castellano), guión de Benjami Christensen, con Benjamin Christensen, Clara Pontoppidan, Oscar Stribolt, Astrid Holm, Maren Pedersen. Dinamarca y Suecia, Svensk Film, 1922, 104 min, en <https://www.youtube.com/watch?v=3ZzKvBT0KHE> Fue censurada en muchos países, incluso en los Estados Unidos por su crítica a la Iglesia y por los desnudos y torturas que presenta. En los años sesenta se sacó una versión recortada y narrada, de 76 minutos. La original es de 104 minutos, en <<https://www.youtube.com/watch?v=3ZzKvBT0KHE>> Versión restaurada: <https://www.youtube.com/watch?v=4cx3YZ-4zCA>

mano en su film, las personas terminaban creyendo en las posesiones, y el maligno se tornaba en presencia real.

Christensen había estudiado medicina y realizó una cuidadosa revisión bibliográfica para hacer el guión de la película. Probablemente fue en su época de estudiante que estableció relación con Desirée Magloire Bourneville y Paul Regnard, autores de la *Iconografía de la Histeria de La Salpêtrière*, ya que en la cinta menciona que estos médicos le aportaron láminas que utilizó para su película, así como es muy probable que le proporcionaran también el libro *Le sabbat des sorciers*⁸³³, de Bourneville y Edmund Teinturier. Dichas láminas provienen de los grabados del ritual del sabbat que recopiló Francesco Maria Guazzo y que fueron publicados en latín en un compendio en 1608⁸³⁴. Las ilustraciones de Paul Regnard aluden a las torturas y los instrumentos que se utilizaron durante la Inquisición. Estos dos grabados se encuentran en el film:



218. Francesco Maria Guazzo, *Compendium Maleficarum*, Milán, Collegii Ambrosiani Typographia, 1626.

⁸³³ Desirée Magloire Bourneville y Edmund Teinturier, *Le sabbat des sorciers*, Bibliothèque diabolique, Paris, 1890.

⁸³⁴ Francesco Maria Guazzo, *Compendium Maleficarum*, Milán, Collegii Ambrosiani Typographia, 1626. La versión original en latín puede verse en la *Cornell University Library Witchcraft Collection*, Ithaca, 2014, en: <<http://digital.library.cornell.edu/cgi/t/text/pageviewer-idx?c=witch;cc=witch;idno=wit055;seq=1>>



The Devil re-baptising a male witch. (From Francesco Maria Guazzo, *Compendium Maleficarum*, 1610 edition).

219. Francesco Maria Guazzo, *Compendium Maleficarum*,
Milán, Collegii Ambrosiani Typographia, 1626.

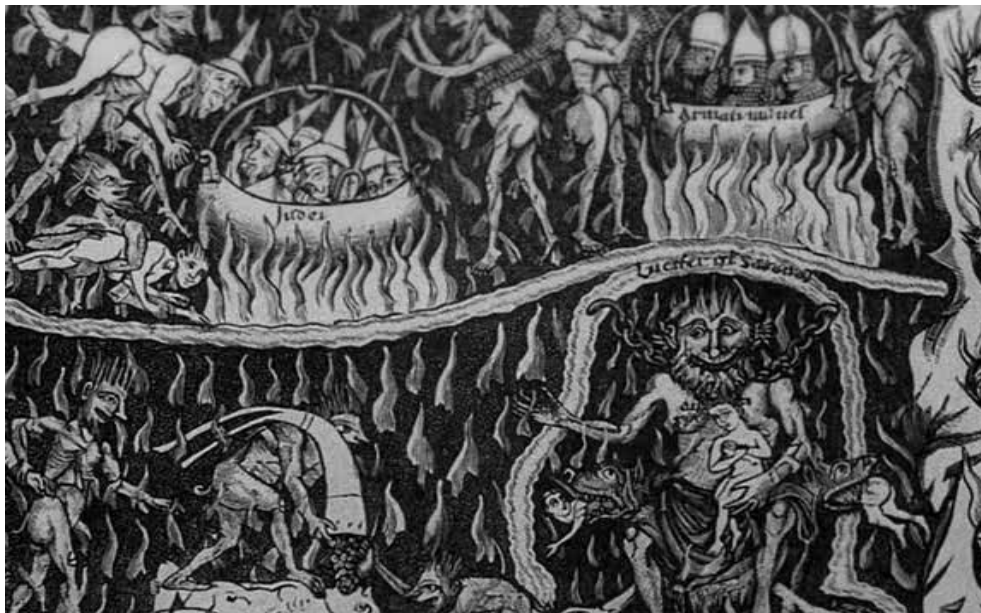
La influencia de las teorías de La Salpêtrière atraviesa toda la cinta cinematográfica. Christensen sostiene la misma hipótesis “laicizante” de Charcot y Richer en *Les démoniaques dans l’art*⁸³⁵ en que se intentaba explicar que lo que se concibió como demoniaco en realidad se trataba de la enfermedad de la histeria. Al intervenir la razón, ya no habría más lugar para la superstición, la persecución y la condena a muerte, sino que la ciencia iba a lograr el cometido de encontrar la explicación y la cura. Christensen sin embargo, se muestra decepcionado de que a pesar de que la cacería de brujas no se practica más en su tiempo, la superstición continúa viva, la histeria sigue siendo un acertijo y se la recluye en una institución mental o si se tiene dinero, en una clínica privada. Los viejos siguen siendo infelices, condenados a la pobreza y la ignorancia, y la bruja de ayer se transformó en histérica.

La película consta de siete capítulos. En el primero el director y guionista explica con el uso de ilustraciones de libros de historiadores, cómo era la cosmovisión de los Antiguos y en los tiempos del medioevo, para hacer énfasis en que la creencia en espíritus malignos estuvo presente desde esas épocas. Llama la atención que de manera didáctica señala con un lápiz las diversas imágenes interesantes de la iconografía, como si fuera

⁸³⁵ Jean Martin Charcot y Paul Richer, *Les Démoniaques dans l’Art*, París, Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier, 1887.

un profesor o un experto dando una conferencia. En una lámina del infierno que atribuye al historiador francés Lacroix,⁸³⁶ aparecen las torturas que acontecen a las personas cuyo destino es el averno.

Christensen no escatima en imágenes. Con estampas de estatuaria, grabados, pinturas y algunos modelos contruidos por él mismo, nos lleva de la mano por una historia de Occidente que tiene relación con la creencia en un mundo de espíritus. Historias o leyendas de brujería en Alemania, el proceder de las brujas y sus hechizos en una dramatización realizada con monjes, una mujer vieja, fea, pobre y sucia, y jóvenes bellas acusadas de prácticas satánicas y hechizos de amor o muerte. Del tercero al quinto capítulo, la narrativa se enfoca en los procedimientos de detección de las brujas según la descripción del *Malleus* y las tácticas utilizadas para la confesión, desde los engaños hasta las más horribles torturas y finalmente, el enjuiciamiento. La exuberancia visual que se despliega con las figuras de diablillos y animales, el gran diablo con largas uñas y las expresiones faciales de la vieja, que la cámara logra captar en toda su riqueza expresiva y la coloración en tonos rojos, es decididamente apasionante.



220. Benjamin Christensen, *Lámina del infierno atribuida al historiador Lacroix*, 1922.

Fotograma del film *Häxan*.

(<<https://www.youtube.com/watch?v=3ZzKvBT0KHE>>)

⁸³⁶ Tal vez se refiere a Desiré Lacroix.



221. Benjamin Christensen, *María, la tejedora*. 1922. Fotograma del film *Häxan*.
(<https://www.youtube.com/watch?v=3ZzKvBT0KHE>)

En el capítulo sexto, los instrumentos de la Inquisición para la tortura, dan paso al planteamiento de cómo una discursividad tan bien asentada en una cultura visual sumamente prolífica, toca los puntos más sensibles del erotismo, la angustia y el terror al castigo. En un convento, la “aparición” del diablo a una monja dispara un enloquecimiento colectivo, que podría dar lugar a pensar en una verdadera “histeria colectiva”, que como habría de decir Sigmund Freud en el texto de *Psicología de las masas y análisis del yo*, correspondería no a un efecto sugestivo, sino a un tipo de identificación⁸³⁷.

En el último capítulo, con las historias de una mujer sonámbula y otra cleptómana afectada por un trauma de guerra y pillada en el momento del robo en una joyería, Christensen concluye: “Pobre bruja histérica. En la Edad Media estuviste en conflicto con la Iglesia. Hoy en día es con la Ley”.

Medio supremo de expresión, la histérica al ser adoptada por el arte, se convirtió también en musa.

⁸³⁷ Sigmund Freud, “Psicología de las masas y análisis del yo”(1921), en *Obras completas*, tomo XVIII, Buenos Aires, editorial Amorrortu, 1976, pp. 63-136. En este texto Freud vuelve a discutir el concepto de sugestión hipnótica de los tiempos de Charcot.



222. Benjamin Christensen, *Aquelarre*, 1922. Fotograma Film Håxan.
(<https://www.youtube.com/watch?v=3ZzKvBT0KHE>)

2. La belleza será convulsiva o no será⁸³⁸

La publicación en el mismo año del *Manifiesto del cincuentenario de la histeria* y la novela *Nadja*, revela el tema de reflexión de André Breton en ese momento con respecto a su teoría poética, la problemática del deseo, la pasión y la belleza, además del enigma que constituía lo que consideraba era la relación de la mujer con la naturaleza y la poesía.

Nadja consta de dos partes con un largo prefacio explicativo del surrealismo. Con la foto de la librería de *L'Humanité*, en la página sesenta y tres del libro, comienza Breton la narración de su encuentro y relación con Nadja. Eso fue el cuatro de octubre de 1926 cuando se dirigía a la Ópera caminando sobre la calle de Lafayette⁸³⁹. De pronto una mujer llamó su atención, vestía pobremente pero se movía con la cabeza en alto, al contrario de la demás gente que pasaba por allí. El la miró, ella también lo miró; él le dirigió la palabra. Y a partir de allí comenzó una relación que tocaría profundamente a Breton porque como apunta Abolgassemi, el encuentro con Nadja encarnaría el azar objetivo⁸⁴⁰.

⁸³⁸ “La beauté sera convulsive ou non sera pas”. André Breton. “La beauté sera convulsive”, número 5, *Le Minotaure*.

⁸³⁹ André Breton, *Nadja*, París, Gallimard, 1964, p. 63. Esta es la edición de 1964. Breton escribe un prefacio fechado en 1962 y en una nota añade que el encuentro ocurrió en 1926 (y agrega 1962, como si el encuentro acabara de ocurrir).

⁸⁴⁰ Maxime Abolgassemi, “La beauté sera convulsive. André Breton”, *conferencia*, Círculo de Reflexión universitario, Liceo Chateaubriand de Rennes, octubre, 2008, en <www.abolgassemi.fr>

De los desvaríos de Nadja a los recorridos de André por los sitios parisinos, la alusión a la geografía y la arquitectura de la ciudad, pareciera una metáfora del intento de hacer a la vez una geografía y una arquitectura de la mujer y la locura que ella porta. Nadja no distingue entre la ilusión y la realidad, ve fantasmas, imagina cosas. Nadja, “la primera sílaba de la palabra esperanza”, le dice: “-Yo soy Helena”, esa Helena que Mme. Sacco había predicho a Breton, era una mujer que conocería y que se ocuparía de ella⁸⁴¹.

Breton se ve arrastrado y fascinado por su excentricidad, sus arrebatos paranoicos y su agudeza, tanto en la capacidad de observación como en sus interpretaciones. Un saber que lo deslumbra, un saber que se sitúa fuera de lo académico o literario, pero que resulta poético. El trasfondo de belleza poética va más allá de la pobreza y de la vida sórdida de Nadja, de la interrogación que produce en Breton, algo en la insania de Nadja es puro brillo que impide a Breton la lejanía. Algo en él queda prendido a esa vida convulsa que se convierte en belleza: la belleza es entonces lo que señala el horizonte de la locura y la abyección. “Todo o nada”, ha dicho Nadja. La pasión lo envuelve todo y llega a tocar los límites en el episodio del automóvil, donde el amor-pasión toca la muerte⁸⁴².

Nadja es un objeto femenino surrealista que con sus delirios toca la misma materia de la que están hechos los sueños, esos mismos que son centrales en el surrealismo y que abrirían la puerta del arte al cine y la fotografía. Nadja es capaz de mirar una llama sobre el agua, una mano, adivina presencias e intuye otras formas en los objetos. Breton se emociona: Nadja es creadora de objetos con materiales oníricos, su imaginación es libre y puede ser profética y para Breton el sueño también podía ser profético, aún en contra de lo que pensaba Freud⁸⁴³.

Breton siente que debe dejarla, pero Nadja representa el desorden de los sentidos, la belleza de lo irracional, la presencia de lo real y lo irreal. Nadja es un enigma para Breton que no logra entender, y él a veces se desespera y se aburre. La imposibilidad lo retiene, le hace volver día a día a la cita, aunque por momentos, el aburrimiento lo distraiga del discurso volátil de Nadja.

Breton se asusta de la locura de Nadja en el momento en que ve que esa locura le hace daño, porque no puede contenerla. El punto de no retorno se produce cuando Nadja le cuenta el haber recibido un golpe en la cara por parte de un hombre al que había

⁸⁴¹ André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 79.

⁸⁴² Nadja quiso que se estrellaran y murieran.

⁸⁴³ Hal Foster, *Compulsive Beauty*, op. cit., p. 35.

rechazado por el solo gusto de hacerlo, simplemente porque era un indigente⁸⁴⁴. Breton no pudo soportar esta historia y lloró amargamente, no pudo con tanta locura, “hipérbole de la diferencia femenina⁸⁴⁵”. A Breton le generó violencia la indignidad de Nadja y su reacción. El 7 de octubre del año siguiente, con un fuerte dolor de cabeza, Breton se reprocha el continuar viendo a Nadja si no la ama y decide dejarla porque ha conocido a otra mujer. La magia reencontrada será Jacqueline Lamba, una estudiante que participaba en espectáculos de “music hall” acuáticos y que se unirá al movimiento surrealista.

Nadja, Léona Camile Ghislaine Delacourt⁸⁴⁶, fue paciente de Pierre Janet. Nos enteramos de que finalmente, fue enviada al psiquiátrico de Vaucluse, lo que Breton no impidió y que sus amigos no pudieron nunca perdonar. La famosa frase “La belleza será convulsiva o no será⁸⁴⁷”, aparece al final de su relato de la relación con Nadja, esa mujer delirante.

En *Nadja*, Breton define la belleza en tanto convulsiva porque ve en la convulsión histérica el punto de la interpretación hegeliana de la dialéctica, en el filo mismo de la oposición de los contrarios. En las fotografías de la quinceañera Augustine, el instante recogido por la cámara en las actitudes pasionales de la histeria, el arrebató del delirio, de la “moquerie” o de la convulsión es análogo al del rayo que cruza el firmamento en la tormenta, el segundo en que el ojo absorbe esa imagen única e irrepetible, en que lo inanimado-animado queda fijado en un punto de la retina. Breton lo expresa en el epílogo de Nadja: “La belleza es como un tren que salta sin cesar en la estación de Lyon y que sé que nunca partirá, que no parte⁸⁴⁸”. El shock de la histeria le evoca la belleza, lo cual conlleva cierta complejidad.

Más tarde, en *L'amour fou*, escribirá que la belleza reside no en el movimiento, sino en el instante mismo en que cesa, porque ese instante afirma ambos, el movimiento y su reposo, como “una locomotora de gran potencia que hubiera sido abandonada durante años al delirio de la selva virgen⁸⁴⁹”. La belleza convulsiva es la histeria y *Nadja* la personifica; la belleza convulsiva es representada por una mujer y su locura perturbadora. En esta definición de la belleza convulsiva se juntan naturaleza y

⁸⁴⁴ André Breton, *Nadja*, op. cit.

⁸⁴⁵ Ileana Alexandra Orlich, Surrealism and The Feminine Element: André Breton's *Nadja* and Gellu Naum's *Zenobia*, *Philologica Jassyensia*, año II, núm. 2, 2006, p. 221.

⁸⁴⁶ (1902-1941).

⁸⁴⁷ André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 161.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 160.

⁸⁴⁹ André Breton, *El amor loco*, Madrid, Alianza, 2000, p. 23.

humanidad en lo que ambos tienen de pasión irrefrenable y de deseo. La belleza convulsiva es una belleza nueva, *Nadja* es bella por su “mirada de helecho”, dijo Breton. Naturaleza y mujer, histeria y belleza.

Será también en 1937 en *L'amour fou*, cuando André Breton establecerá que la emergencia de la belleza convulsiva conlleva tres condiciones: es velada-erótica, fija-explosiva y mágico-circunstancial⁸⁵⁰, (“La beauté convulsive sera erotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas⁸⁵¹”), las cuales nuevamente recuerdan la precipitación de los ataques de la histeria, tanto por el erotismo que transmiten, las condiciones en que se apuntalan para su caótica emergencia⁸⁵², y la alternatividad aparatosa del movimiento convulsivo entre el violento espasmo y su detención, o del pasaje mismo entre una y otra de las fases del ataque.

Es en el momento en que una serie de circunstancias azarosas se juntan, en que se hace explotar algo erótico pero no abiertamente erótico, cuando algo mágico asoma, como esos elementos que poéticamente narra Breton: Sentado en un café vecino a un cementerio, el día del año en que la estrella Venus es ocultada por la luna, observa que el reloj que tiene al frente deja escapar sus horas por carecer del marco, y del cuello armónico de la hermosa criada del lugar cuelga un aderezo lunar. En ese instante en que el guapo mozo deja escuchar esa frase dirigida a la voz infantil que responde, se forma un juego de palabras que entra por los oídos de Breton: “-¡Aquí, Ondina!”, “-Sí, aquí se cena”: “-Ici, l'Ondine” “-Ah! oui, on le fait ici, l'on dine”⁸⁵³. En ese momento brotó la belleza.

La belleza se expresa por medio de imágenes y puede surgir en cualquier parte donde alcance a la mirada ingenua, podría manar de la calle o de entre las ruinas de un castillo. Esta belleza va de la mano de la teoría del acto poético surrealista, del surrealismo mismo, cuya definición se encuentra en el primer manifiesto: “El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento⁸⁵⁴”. La realidad no es objetiva como lo concibe la ciencia positiva, la realidad surge en una serie de asociaciones, que son mágico-circunstanciales, por lo que la belleza es un encuentro fortuito como en la fórmula de Lautrémont de *Los cantos de*

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁵² Recordemos que cualquier azarosa podía precipitar el ataque, desde el ver a una persona o el percibir un cierto olor, lo cual lo hacía imposible de predecir y de controlar.

⁸⁵³ André Breton, *El amor loco*, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁸⁵⁴ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta, 2001, p. 44.

Maldoror en que se inspira Breton: “Beau (...) comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!”⁸⁵⁵.

Lo erótico-velado para Breton puede ser como la imagen de los corales, que semeja materia muerta pero está viva. Lo fijo-explosivo es ominoso en su inmovilidad, porque sugiere a la muerte, como en ese ejemplo de “una fotografía de una locomotora abandonada por años al delirio de una selva virgen” que, como plantea Foster, es la imagen de lo vital (la máquina-fálica) pero inerte, exhausta ante la selva virgen, imagen sexual femenina⁸⁵⁶.

Nadja y Augustine fueron tomadas como musas y en la fusión de ambas encontramos esa imagen de la mujer-niña tan exaltada por los surrealistas. En realidad, Nadja es Augustine, como si el tiempo la hubiera traído en un sueño desde La Salpêtrière, cuando salió de allí a las calles de París, y se hubiera producido el encuentro con Breton.

Es un hecho que para Breton la histeria es mujer, y el objeto de belleza por excelencia es la mujer en la relación al hombre que la mira, que la observa, definición heterosexual y heterosexista. A pesar de que el binarismo que proponían Breton y Aragon era dialéctico y desmontable al hacer tensión en sus extremos para liberar a la humanidad, el masculino/femenino no sólo no entró en cuestión, sino que el opuesto femenino se fantasmaticizó: de musa a mujer-niña, de objeto de pulsiones sádicas a mantis religiosa devoradora.

3. Histeria, autómatas y maniqués. Entre la angustia de la vida-muerte y el impulso hacia el erotismo fetichista

En el manifiesto *Le cinquantenaire de l’hystérie*, André Breton y Louis Aragon ofrecen dos ejemplos de “lo maravilloso”, emblemas del surrealismo: las ruinas románticas y los maniqués modernos, lo natural y lo histórico y lo humano y lo no humano⁸⁵⁷. A la fascinación de los maniqués, hay que añadir la de los autómatas por lo que de simulación y creación conllevan, muy propio de la herencia romántica del siglo XIX de impartir vida a lo inanimado, y que se mostrará en la presentación de “Enigmarelle” en

⁸⁵⁵ Comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror* (1874), en *Oeuvres complètes*, Gallimard, París, 1973, p. 233. Cit. por Alyce Mahon, “Beauté”, en Didier Ottinger (dir.), *Dictionnaire de l’objet surréaliste*, París, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013, p. 20. “Bello (...) como el encuentro fortuito sobre una tabla de disección de una máquina de coser con un paraguas”.

⁸⁵⁶ Hal Foster, *Compulsive Beauty*, op. cit., p.25.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

una de las exposiciones más importantes de los surrealistas.

En 1910, uno de los “fenómenos” más cautivantes de los “shows” populares, era el hombre-robot “Moto-Phéno”, que venía de Alemania y que supuestamente “con una gran fuerza de voluntad se auto-hipnotizaba y actuaba como una muñeca”. El fenómeno ideomotor que había sido estudiado por James Braid y William Benjamin Carpenter consistía en que bajo hipnosis un sujeto podía tener reacciones motoras no reflejas, de manera inconsciente. De hecho, es lo que Charcot producía en sus pacientes histéricas a las que hacía declamar o caminar para atrás. Es la misma base del efecto de escritura automática que buscaban producir los surrealistas y que utilizaban también los estudiosos de lo sobrenatural o los espiritistas en sus sesiones, así como lo que se llamaba “comunicación facilitada”, o lo que se producía en las sesiones de “Ouija”. Braid y Carpenter le habían dado una explicación científica⁸⁵⁸.

En la definición de automatismo psíquico del *Manifiesto del Surrealismo* de 1924, el surrealismo es definido como automatismo: “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral⁸⁵⁹”.

En el caso de los surrealistas, este interés en el automatismo estaría dado no solamente por la definición del inconsciente freudiano y su teoría de los sueños y los actos fallidos, sino por el texto de Pierre Janet *L'automatisme psychologique* (1889).

Ya desde el siglo XVIII la fantasía de la creación de la vida humana había atrapado la atención de los experimentadores técnicos, desde la novela de Mary Selley *Frankenstein. The Modern Prometheus*, publicado en 1818. En el siglo XX fueron muchos los que construyeron muñecos o muñecas animadas, como la “Moto-baby” alemana de 1910 o la famosa robot “Rose Marie” de Will Mackford, de cerca de 1925, una muñeca eléctrica de tamaño natural, que abrazaba y besaba⁸⁶⁰.

⁸⁵⁸ James Braid, *The Discovery of Hypnosis. The Complete Writings of James Braid “The Father of Hypnotherapy”*, Londres, The National Council of Hypnotherapy, 1988.

⁸⁵⁹ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta, 2001, p. 44.

⁸⁶⁰ Puede encontrarse una lista en el sitio cyberneticzoo. <http://cyberneticzoo.com/pseudo-automatons-and-robots/1910-das-moto-baby-german/>



223. Das Moto-Baby (La moto-bebé), 1910. Cartel promocional, litografía a color.
(<http://cyberneticzoo.com/pseudo-automatons-and-robots/1910-das-moto-baby-german/>)



224. Will Mackford, *La poupée qui danse*. Cartel de anuncio de la presentación de Rose-Marie, c. 1925.
(Archivo de Cyberneticzoo, <Cyberneticzoo.com>)

La histeria era lo contrario del maniquí en el sentido de que su cuerpo era real, pero el hecho de que la mente pudiera llegar a ser gobernada o manipulada implicaba abrir el tema de lo siniestro. El texto *Lo ominoso*, de Sigmund Freud⁸⁶¹, marcaría mucho a los surrealistas. En él, Freud trabaja la palabra desde su sentido paradójico alemán “Das unheimlich”, que es lo más íntimo y lo más ajeno a la vez, que compromete lo más profundo la subjetividad humana, y que se expresa en lo terrorífico, lo que produce angustia y pánico. Hay personas, impresiones o procesos que nos producen esas sensaciones, como la duda de si algo en apariencia inanimado está en verdad vivo o en

⁸⁶¹ Sigmund Freud, “Lo ominoso (1919)”, en *Obras completas*, tomo XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, pp. 215-251.

algún momento cobrará vida propia, y el fundador del psicoanálisis pone como ejemplos las figuras de cera, las muñecas y los autómatas. En ese sentido, el horror que experimentamos frente al ataque epiléptico, a las convulsiones de la histeria, las manifestaciones de locura o a la figura del doble, nos impactan porque hay un borramiento en la frontera entre realidad e irrealdad, pérdida de conciencia o pérdida de sí, que además se acercan demasiado a la desaparición, a la muerte. Freud hace alusión al cuento de ETA Hoffmann *El hombre de la arena*, de donde obtiene Offenbach la figura de la Olympia para el primer acto de su ópera *Los cuentos de Hoffman*. Freud plantea que no es la muñeca en sí, no es Olympia quien resulta ominosa, sino el motivo que se encuentra en *El hombre de la arena*: es un hombre que arranca los ojos a los niños. La angustia de castración emerge frente a la posibilidad de la pérdida de los ojos, objeto parcial y ésta reenvía a la pérdida de la vida, a la muerte, al reducir al sujeto a la oscuridad.

Efectivamente Enigmarelle o Rose-Marie, la muñeca de Mackford, no parecen en sí generar angustia, de hecho, Rose-Marie es un fetiche sexual. De lo que se trata es de la fantasía que producen estas construcciones en el sentido de que puedan eventualmente cobrar vida y cobrar vidas, es decir, dar la muerte, convertirse en amos de su creador. Tal vez la fascinación con estos muñecos en esa época, tenga que ver con la angustia que produciría un retorno al ejercicio del poder soberano, y la posibilidad del sometimiento sea en sí mismo un símbolo de sus resabios. Freud de hecho, más adelante, trabajaría este sentimiento como la tentación producida por el goce de un masoquismo primordial, esto es, la batalla en el ser humano entre la pulsión de vida y la de muerte, en la que la muerte está siempre aderezada con componentes libidinosos. El superyó, que actúa de manera sádica, encuentra su alianza en el masoquismo del yo, que se erigió como producto de la sofocación de las pulsiones que exigió la cultura, como consecuencia de la obediencia⁸⁶².

En la *Exposición internacional del surrealismo* de 1938 se puede encontrar esta articulación entre la figura del autómata, el maniquí y la histeria.

Organizada por André Breton y el poeta Paul Éluard y comisariada por Marcel Duchamp, esta exhibición de importancia medular en la historia del surrealismo, tuvo lugar del 17 de enero al 24 de febrero en la Galerie Beaux-Arts de Georges Wildenstein en la 140, rue du Faubourg Saint-Honoré en París.

⁸⁶² Sigmund Freud, El problema económico del masoquismo (1924), en *Obras completas*, tomo XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, p. 175.



225. *Exposition Internationale du surréalisme*. Cartel de invitación a la exposición internacional del surrealismo, 1938.

Galérie Beaux-Arts, París. Impreso de dimensiones desconocidas.
(Arte inflamable, < <http://gastv.mx/helene-vanel-la-bailarina-surrealista/>>)

En el cartel de la invitación, encontramos al “descendiente auténtico de Frankenstein, el autómatas “Enigmarelle”, construido en 1900 por el ingeniero americano Ireland, “que atravesará a las doce y media en falsa carne y en falso hueso, la sala de la Exposición Surrealista”. Enigmarelle era un autómatas creado por Frederick Ireland en parte mecánico y en parte eléctrico, que podía caminar, pedalear una bicicleta y escribir su nombre en una pizarra. Su cabeza era de cera, y su cuerpo estaba construido con madera, hierro y acero. Enigmarelle era una atracción en los vaudeville londinenses.

En el cartel se anuncia también *L'hystérie* y *L'acte manqué* en la actuación de Hélène Vanel. En esta exposición vamos a encontrar esta fusión entre la histérica como musa, la de movimiento trepidante y cuerpo metafórico y la mujer-muñeca, la que desvela a “La mujer”, inexistente y por lo tanto, construida, objeto-fetichismo que se adaptaría a las necesidades emocionales y poéticas, a los requerimientos de la idealización de los

surrealistas. El objeto-fetichismo funciona como tapón de la angustia de castración, es una manera de no tener que enfrentarse y lidiar con las mujeres reales. Este punto revela una inconsistencia en los surrealistas, ya que para ellos el deseo era un valor supremo, sin embargo, se plantea como un deseo insatisfecho, quizás por eso el proponer a la histérica como heroína tenga un sesgo de identificación con ese deseo laberíntico en el que se pierde la histeria. La máquina humana, la muñeca de cera, el maniquí, ¿no son objetos, y por tanto, no deseantes?

3.1. Los maniqués de la Exposición internacional del surrealismo de 1938

La exhibición se dividió en tres secciones, una de las cuales estaba dedicada a los maniqués. “Lo maravilloso”, plantea Didier Ottinger⁸⁶³ a lo que aspiran los surrealistas, se vio cristalizado en esa presentación de los maniqués.

La abría el famoso taxi lluvioso de Salvador Dalí, *Taxi pluvieux*, un coche negro que se apostaba por fuera, a la entrada de la galería, con sus focos encendidos. Al asomarse era posible ver dentro dos maniqués vestidos por él, colocados uno en la parte trasera y otro al volante, ambos de mujer. Un sistema de riego dentro del taxi permitía “la lluvia”.



226. Salvador Dalí. *Taxi pluvieux* (detalle), 1938. Original destruido. Automóvil, hiedra, musgo, caracoles, maniqués, mandíbula de tiburón, omelette y otros accesorios. Fotografía de Denise Bellon.

Exposición internacional del surrealismo, 1938, 17 enero-24 de febrero, Galerie des Beaux-arts.
(En Didier Ottinger (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, París, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013, p. 83.

⁸⁶³ Didier Ottinger, *Surréalisme*, op. cit., pág. 42.



227. Salvador Dalí, Maniquí dentro del *Taxi pluvieux*, (detalle), 1938. Automóvil, hiedra, musgo, caracoles, maniquí, peluca, omelette y otros accesorios. Original destruido. Fotografía de Denise Bellon. Fotografía de la Exposición internacional del surrealismo, 17 enero-24 de febrero, 1938, Galérie de Beaux-arts, París.
(Didier Ottinger (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, París, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013, p. 83)

Es de hacer notar la hiedra, una planta trepadora que extiende sus raíces por donde sea, que se alzaba por las puertas del taxi y se metía al interior hasta adherirse a los cuerpos. Dalí había hecho tapizar de musgo el suelo y “sembró” allí muchos caracoles, los que subían por el cuerpo de los maniqués. En la fotografía se puede observar el maniquí femenino en el puesto delantero en el lugar del chofer, cuya cabeza está siendo “tragada” por una mandíbula de tiburón mientras la hiedra la asfixia, apretando su cuello. La mujer-pasajera, con su peinado destrozado por la lluvia y su figura desnuda, está cubierta parcialmente por una tela, mientras los caracoles se arrastran por su “piel”. Una omelette reposa en sus rodillas y a sus pies una máquina de coser, lo que recuerda la frase de Lautrémont sobre la belleza. La cualidad pegajosa de los moluscos, la hiedra y el omelette, resultan bastante ominosos.

Al pasar el umbral de la puerta, se transitaba por un corredor, espacio bautizado *Plus belles rues de Paris*, calles surrealistas en las que se apostaron en secuencia y a ambos lados dieciséis maniqués, cada uno ataviado y arreglado por un artista surrealista. Sobre

la pared y por encima de las figuras, se colocó una placa del ayuntamiento, con el nombre de alguna de las calles de París.

Debe anotarse que ninguna mujer surrealista presentó un diseño de maniquí en la “cripta del fetichismo”, como se le llamó; ellas prefirieron hacer performance, disfrazándose.

No voy a hacer referencia aquí a cada uno de los maniqués que se presentaron. Es un hecho que todos excepto el de Marcel Duchamp, tienen una fuerte carga misógina. En su totalidad son cuerpos de mujeres, no hay un sólo maniquí que represente una figura masculina, o de niño o niña, o de animal. La asociación entre “las calles de París” y las mujeres da la sensación de que andando por las calles de esa ciudad, cualquiera puede encontrarlas, como le ocurrió a Breton con Nadja, mujeres diversas, mujeres que al verlas representan las fantasías de quien las mira. Estas mujeres pueden ser también las “calles de París” mismas, como si andar por esas vías y callejuelas alguien “se hiciera” parisino. Conocer una ciudad, transitarla, como forma de apropiarse de ella y al mismo tiempo de hacerse a ella, esto es, las mujeres como objeto de tránsito y de conocimiento, como geografía. El cuerpo femenino deviene mapa ciudadano.

Al mismo tiempo, ese cuerpo puede ser señalado, limitado, desnudado o cubierto, punzado o sometido a la ceguera o al mutismo. El hecho de que cada cual pueda hacer con él lo que quiere revela también la fragilidad con que se enfrentan los surrealistas a las mujeres reales, como los niños o niñas cuando juegan a las muñecas por no poder ser capaces de cargar y cuidar de sus hermanitos o hermanitas. Ante esa presencia real, la infancia se vuelca hacia la fantasía, y las pulsiones sádicas se desvelan en el teatro que se hace con los muñecos.

El primer maniquí era el de Jean Arp quien lo cubrió con una bolsa plástica negra que portaba la inscripción en mayúsculas “PAPAPILLON”. El rostro y el cuerpo del maniquí estaban totalmente envueltos, excepto las manos que salían de la bolsa. En su *Bestiaire sans prénom* se encuentra el siguiente poema con juego de palabras en que capa a capa se sucede el juego:

Le papillon empaillé
deviant un papapillon empapaillé
le papillon empapaillé devient un grandpapapillon grandempaillé...⁸⁶⁴

⁸⁶⁴ Eric Robertson, *Arp: Painter, Poet, Sculptor*, Yale University Press, New Haven, 2006, p. 214.

El maniquí de Jean Arp es entonces la mariposa disecada. Mujer, mariposa, papapillon, empapaillé.



228. Jean Arp, *Maniquí*, 1938. Maniquí, bolsa de plástico, tela, cordón de tela.
Fotografía de la Exposición internacional del surrealismo, 17 enero-24 de febrero, 1938,
Galérie de Beaux-arts, París.
(Didier Ottinger (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, París, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013, p. 85)



229. André Masson. *Le bâillon vert à bouche de pensée*, 1938. Maniquí, jaula de bambú, cabello artificial, tela.
Fotografía de la Exposición internacional del surrealismo, 17 enero-24 de febrero, 1938,
Galérie de Beaux-arts, París.
(En Didier Ottinger (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, París, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013, p. 91)



230. Max Ernst, *Maniquí*, 1938.

Fotografía de la Exposición internacional del surrealismo, 17 enero-24 de febrero, 1938, Galérie de Beaux-arts, París.

Maniquíes, tela, zapatos, cabeza de león de terracota, crinolina, otros materiales.

(Didier Ottinger (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, París, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013, p. 93)

El maniquí que presentó Masson (fig. 229), tenía la cabeza prisionera en una jaula de aves con un tapa boca hecho de tela y rematado por una flor, un “pensamiento”, debajo de sus axilas, dos bucles de pelo y en el área púbica un adorno que la ocultaba. Los aditamentos en los agujeros hacen pensar en la necesidad de cubrirlos, cubrir el pensamiento, que no salga lo que la mujer piensa, tampoco sus fluidos, ni que se exprese su sexualidad.

Max Ernst utilizó dos maniquíes. Uno de ellos, una mujer vestida de viuda con su cara cubierta y vestida de negro, mientras una figura mítica, mitad hombre y mitad león, ya que en el lugar de su cabeza está la cabeza del león de Belfort, se arrastra a sus pies. Su ropaje está manchado y su mano se dirige a la ropa interior expuesta de la mujer, de color rosado. La ropa sensual de la viuda contrasta con el significante del león de

Belfort, símbolo de la resistencia y la libertad, como si frente a las armas seductoras de una mujer, armas ocultas que conllevan la muerte, la libertad de un hombre cayera arrastrada y se pusiera su vida en peligro (fig. 230).

Marcel Jean cubrió su maniquí de red de pescar. Ella fue lo que emergió del mar, la pesca del día, la especie de sirena, media humana, salida de las profundidades. La metáfora marina de alguna manera señala ese mundo de lo ignoto, de la fuerza tremenda del mar que puede arrastrarlo todo y al mismo tiempo, la fantasía de una fragilidad femenina que finalmente, mordió el anzuelo y es pescada.

El maniquí de Marcel Duchamp está vestido de hombre (fig. 232). Sin más artificios que la ropa, la peluca, los zapatos y un bombillo en el bolsillo del saco. Man Ray señaló de manera pertinente, que él solamente puso el saco y el sombrero como si fuera un perchero, muy congruente con el deseo de Duchamp de no llamar demasiado la atención, sin embargo, sobre el pubis del maniquí carente de pantalón, Duchamp colocó su firma Rose Sélavy.



231. Marcel Jean, Maniquí, detalle, 1938. Fotografía de la Exposición internacional del surrealismo, 17 enero-24 de febrero, 1938, Galerie de Beaux-arts, París. Esponja, red de pesca, otros materiales.

(Didier Ottinger (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, París, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013, p. 86)



232. Marcel Duchamp, *Maniquí* (detalle), 1938.

Fotografía de la Exposición internacional del surrealismo, enero- febrero 1938, Galérie de Beaux-arts, París.

Sombrero, saco formal, camisa, corbata, bombillo rojo.

(Didier Ottinger (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréalist*, París, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013, p. 87)

Después de caminar por el largo corredor de “las calles más bellas de París”, el espectador ingresaba a una gruta, un recinto cubierto con hojas secas e iluminación intermitente, de cuyo cielo colgaban sacos de carbón rellenos de periódicos, mientras el olor a café se expandía por el aire. Éste provenía de otros sacos, esta vez de café, que estaban colocados en el piso donde también se encontraba un gran brasero. Unas camas, una laguna, múltiples objetos y pinturas en las paredes; el ambiente resultaba una puesta en escena del inconsciente. El día del vernissage las luces no funcionaron, por lo que a los espectadores se les daba un encendedor para orientarse en medio de la oscuridad del sitio.

3.2. *L'acte manqué*⁸⁶⁵, la performance del ataque histérico por Hèlène Vanel

En el salón principal de la exposición, al dar la medianoche, durante el vernissage, Hèlène Vanel irrumpió desnuda desde unas almohadas que se encontraban en el piso. Unas cadenas rodeaban su cuerpo. En una laguna que se encontraba allí mismo, chapuceó y luego se vistió con una bata blanca que había sido diseñada por Dalí. Retorciéndose en el suelo, se abalanzó a las camas pataleando, gritando y revolcándose en un ataque histérico realmente dramático. A esta actuación se le llamó *L'acte manqué* (El acto fallido) y fue supervisada por Dalí.



233. Hèlène Vanel, *Histeria*, 1938. Performance. Vernissage en la Exposición Internacional de Surrealismo. Fotografía.

Galerie des Beaux-Arts, París, 1938.

(Arte inflamable, < <http://gastv.mx/helene-vanel-la-bailarina-surrealista/>>)

⁸⁶⁵ El acto fallido, que hace alusión al acto fallido freudiano, una de las formaciones del inconsciente.

En las fotografías vemos a Hélène en su bata blanca hospitalaria, sus largos cabellos sueltos en medio del salón junto al brasero, o sobre una de las camas. En la fotografía superior de la derecha, se ve a la joven en actitud de delirio mientras los hombres la observan embelesados, en la inferior derecha, la representación del arco histerico. Por lo tanto, se trató de una representación que reivindicaba el lugar de la histeria para el surrealismo de una manera real, a la vez que conmemoraba simbólicamente las presentaciones de Charcot. Se podría plantear que con “este acto fallido” de La Salpêtrière, del sistema hospitalario y del desmembramiento de la histeria por parte de la medicina, se liberaba el deseo de la histérica que vino a ser revivido y exaltado por el surrealismo.

De Hélène Vanel se sabe poco. Pintaba, esculpía, hacía máscaras y era bailarina. De su involucramiento con los surrealistas se tiene esta performance y un escrito en el número 9 de *Cahiers G.L.M.*, de marzo de 1939⁸⁶⁶, en donde Vanel afirmó que: “La danza, la jubilosa y poderosa expresión del entusiasmo por la vida, debe tener la misma misión que la poesía. Crear formas en el tiempo y el espacio”. Quizás para Vanel, la actuación de la histeria reivindicaba esa resistencia, esa capacidad teatral desarrollada para sobrevivir al régimen hospitalario, la forma de demostrar su entusiasmo por la vida.

Sólo en los últimos tiempos su figura está siendo investigada sobre todo del lado de la danza y la performance, y se han encontrado algunos datos en el archivo de fotografías de la biblioteca pública de Nueva York. En los años de 1930, bailó en el “Riviera” y Penélope Rosemont afirma que murió en un campo de concentración⁸⁶⁷, lo cual contradicen otros autores que aseguran han encontrado fotografías que evidencian que después se dedicó al teatro. Ella había sido una bailarina y artista conceptual que junto a Lois Hutton había organizado una danza colectiva llamada *Ritmo y color*, de lo que sí es seguro que existen fotografías en dicho archivo. Jacqueline Robinson afirma que el estilo de su troupe era muy moderno y vibrante⁸⁶⁸.

⁸⁶⁶ Penelope Rosemont, *Surrealist women*, The university of Texas Press, 1998.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁸⁶⁸ Jacqueline Robinson, *Modern Dance in France: An Adventure 1920-1970*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1997, pp. 76-77.

4. La belleza etérea de la histeria que no da lugar a la mujer real

La referencia a lo femenino en la belleza cuestiona la posición de los hombres en el surrealismo. Como movimiento que pretendía ser revolucionario, fundado y liderado por hombres hasta sus años avanzados, el surrealismo navegó entre la conformación somatopolítica heterosexista proveniente del siglo XIX, y su reacción ante la familia burguesa y sus prácticas normativas, de tal manera que lo surcan múltiples contradicciones.

Se podría pensar que el forzamiento mismo de la política de la identidades y la imposición de un parte aguas hombre-mujer, introduce al sujeto en la crisis de la representación, puesto que esta identidad viene a ser irremediablemente asignada desde el exterior. Vemos en *Nadja* la pregunta por la identidad por parte de Breton ¿Quién soy yo?⁸⁶⁹, así como su desvarío metafórico o metonímico: “En la categoría animal yo he sido identificado a un delfín”, dice Breton cuando él y Nadja se dirigen a la calle Saint-Honoré y Nadja le señala que vienen, haciendo un juego de palabras, “de la place Dauphine au “Dauphin”⁸⁷⁰”. Esta observación de Breton en el libro, tiene muchas consecuencias. Revela que la identidad es una ficción, puesto que es azarosa y no depende de la voluntad, y al mismo tiempo, perderse de ella es perder el lugar y desaparecer. La diferencia sexual revelada en los sustantivos “dauphine” y “dauphin” siendo además “dauphin” una categoría animal y no humana, revela el desorden que al mismo tiempo introduce paradójicamente, la imposición de una identidad sexuada. El sujeto desde el locus de su yo, depende de la adjudicación y de la ratificación de su identidad, que viene dada desde el Otro a partir de una referencia visual, lo cual la hace terriblemente vulnerable porque para ser estable requeriría de que el Otro fuera efectivamente Otro y no otro, es decir, infalible⁸⁷¹.

Foster plantea muy bien que la estetización de la histeria como belleza convulsiva tiene sus efectos no solamente para las mujeres, sino también para los hombres. En su libro *Compulsive Beauty*⁸⁷², observa que el sujeto femenino es objetivizado a través de la imagen surrealista y el síntoma histérico, pero al mismo tiempo el sujeto masculino pierde su norte y se rompe al fabricar este objeto histérico como objeto femenino, la

⁸⁶⁹ André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 11.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁷¹ De allí el “desastre” que ha generado la presencia de personas llamadas hermafroditas, cuya corporalidad dinamita toda posibilidad de estabilización de las categorías masculino/femenino y de la existencia de un Otro absoluto, garante.

⁸⁷² Hal Foster, op. cit.

belleza como histeria. Al hacerlo, se histeriza, porque se cruzan sus ejes de identificación y deseo y la pregunta de la histérica ¿soy yo un hombre o una mujer?, se hace suya, todo el sistema binario de oposiciones se ve trastocado⁸⁷³ y podríamos añadir que el surrealismo se ve enviado así al fondo de la crisis de la representación, lo que también fue su “plus”, porque fue lo que sostuvo su existencia.

Pero si bien el surrealismo apostó fuertemente a hacer explotar esa crisis de la representación, algo no terminó de soltarse en la vida personal de sus integrantes a nivel de las identidades sexuales y la vida cotidiana. Es como si la angustia de la amenaza de la desintegración yoica en su identidad masculina no les hubiese permitido hacer un corte con respecto a un conservadurismo del que al mismo tiempo renegaban.

La figura de la histérica como la exaltación de una femineidad loca, espontánea, sensual y al mismo tiempo ingenua e infantil, revelaba por una parte el costado romántico del surrealismo y al mismo tiempo, dejó traslucir la dificultad de la ruptura con la concepción burguesa de la mujer. Si por un lado es cierto que el surrealismo le dio cabida a la mujer, por otro su conservadurismo se dejaba plasmar en la producción artística y también en la relación que entablaban con las mujeres del grupo. La salida de los surrealistas fue considerar que se debía conciliar amor y erotismo, lo que les permitía el planteamiento de la heterosexualidad y a la vez la crítica a la familia burguesa.

Los surrealistas hombres acogieron a las mujeres artistas abiertamente, como si escindieran sus fantasías de lo real, lo que permitió para ellas un espacio sin censuras. Muchas de ellas optaron por no tener hijos y no se sintieron juzgadas, precisamente por el ideario de familia anti burguesa de los surrealistas. En una época difícil de ascenso del fascismo, su imaginación se vio protegida por el grupo, ya que esto significaba un gran peligro para las mujeres. De hecho, todo el movimiento surrealista pasó por un tiempo sumamente difícil que les llevó a la diáspora. Finalmente, los surrealistas considerarían el valioso aporte de las mujeres en su transmisión a las generaciones posteriores que harían que el surrealismo siguiera teniendo una presencia.

En los años veinte las reivindicaciones femeninas en el plano social y económico estaban avanzadas, y el movimiento por los derechos de la mujer se había fortalecido gracias a la corriente de retroceso que se experimentó al finalizar la I Guerra Mundial. El campo del arte liderado por hombres, sin embargo, vivía aún el sueño romántico que

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 191.

en el caso del surrealismo le venía por los simbolistas y la mitología. Por un lado, la mujer era la de las raíces terrenales que se erige hacia el cielo de la imaginación y por otra, la del submundo destructor, el “dark continent” freudiano. Incomprensible y exótica, era el Otro, la de otros mares, la de tierras desconocidas, “la africana”, más cercana a la muerte que a la vida, dadora de la vida como la naturaleza, pero como ella, portadora también de la muerte.

El problema para los surrealistas lo constituyó el rechazo a la realidad que exigía su mismo ideario. El refugio en el mundo de los sueños y de la fantasía creadora, del abandono a lo inconsciente y al deseo, los llevó por un derrotero que se interpuso entre la vida cotidiana y las mujeres reales. Nadja es el paradigma de la relación del surrealismo con las mujeres: etérea y ajena, siempre fugaz e incomprensible la mayor parte del tiempo, oráculo y magia se confundían con las imágenes del delirio, lo que la hacía terriblemente vulnerable.

No es casual que en el grupo fundador del surrealismo no hubiera mujeres y que tampoco ellas fueran líderes del movimiento a nivel político. La visión romántica y a la vez revolucionaria con respecto a la mujer le implicó ser incluida en el movimiento, pero al mismo tiempo, verse idealizada o apartada de su propia obra o quehacer para acompañar a su compañero⁸⁷⁴. En medio de un verdadero embrollo, el lugar de musa se encarnó en las esposas o compañeras de los surrealistas y a pesar de haber sido grandes artistas, muchas de ellas estuvieron a su sombra hasta el punto de fueron conocidas como las esposas y no por sus propias obras. Lee Miller quedó a la sombra de Man Ray, Kay Sage, profundamente afectada de la depresión que le produjo la muerte de Yves Tanguy, afirmó sin embargo que su pareja no ponía ninguna atención a su obra, y que no correspondía al interés que ella ponía en la de él⁸⁷⁵, y así sucedió con la mayoría.

Señala de manera pertinente Rocío de la Villa⁸⁷⁶ que en la foto “de familia” de los surrealistas en 1930, no hay mujeres, así como se revelaba su ausencia en la firma de los estatutos y hasta en los juegos, a pesar de que ya en ese año había muchas participando en los eventos y publicaciones.

El hecho de que la mayoría de ellas no quisiera ser nombrada como surrealista, tenía relación con que algo había dentro del grupo de los hombres, que resultaba refractario a que las mujeres se sintieran dentro como partícipes absolutas. Ellas siempre dejaron

⁸⁷⁴ Whitney Chadwick. *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*. Thames & Hudson, 2002.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁸⁷⁶ Rocío de la Villa, “Las mujeres en el surrealismo”, sesión del curso monográfico El surrealismo. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 20 de noviembre del 2014, en <https://www.youtube.com/watch?v=DGv_tVHRS7M>

algo fuera, como la única manera de resguardar una identidad. La cuestión paradójica es que al no sentirse plenamente reconocidas, tampoco se sentían parte del movimiento y los hombres surrealistas al mismo tiempo, necesitaban de esta posición de no-estar-del-todo, para conservarlas como musas. La distancia les permitía atribuirles poderes alquímicos. Ellas eran su símbolo de fecundidad.

De esta historia contradictoria saldrá una de mujeres surrealistas. Dora Maar, Leonor Fini, Lee Miller, Valentine Penrose, Valentine Hugo, Jacqueline Lamba, Frida Kahlo, Meret Oppenheim, Kay Sage, Eileen Agar, Dorotea Tanning, Leonora Carrington, Remedios Varo, Ángeles Santo, Maruja Mallo, Sheila Legge...llegarán a ser más de trescientas mujeres las que exponen y colaboran en las publicaciones con obras de gran relevancia⁸⁷⁷.



Man Ray The surrealist group in 1930. Paul Eluard, Arp, Tanguy, Crevel Tzara, Breton, Dalí, Max Ernst and Man Ray

234. *El grupo surrealista en 1930*. Fotografía.
(Cathrin Klingsöhr-Leroy, *Surrealism*. Colonia, Taschen, 2006, p. 25)

⁸⁷⁷ Rocío de la Villa. "Las mujeres en el surrealismo", sesión del curso monográfico *El surrealismo*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 20 de noviembre del 2014, en https://www.youtube.com/watch?v=DGv_tVHRS7M

5. Las cuatro caras de la belleza histérica: la musa, la heroína criminal, la mujer-niña, , la mujer-fetiche.

5.1. La musa

La musa es la imagen de Nadja, la mujer inalcanzable, que es mantenida a distancia en su enigma, inspiradora de poemas, de objetos, que está colocada en el umbral de acceso al inconsciente.

En su libro *Arcane 17*⁸⁷⁸, que remite al arcano de la estrella de las cartas del tarot, André Breton volverá a la exaltación de la mujer con un renovado furor, esta vez dentro de un marco abiertamente mitológico.



235. Oswald Wirth. *Carta XVII. Les étoiles*. Figuras del tarot, 1889.
(Jean Huets y Stuart Kaplan, *Encyclopedia of Tarot*,
vol. I, U.S. Games Systems, 1978, p. 286)

⁸⁷⁸ André Breton, *Arcano 17*, Santiago, ed. Cuarto propio, 2001.

La imagen del arcano 17 de las cartas del tarot, es el de una mujer desnuda que se arrodilla al borde del agua. En sus manos sostiene dos jarrones, el de la izquierda, devuelve el agua al agua misma y el de la derecha, se derrama en la tierra. Encima de su cabeza, la estrella mayor brilla acompañada de otras siete, número cabalístico. En la figura femenina confluyen la materia del universo, la tierra, el mar, la bóveda celeste.

Después de la ruptura con Jacqueline Lamba en su exilio en los Estados Unidos, André entró en una situación emocional precaria, agravada por la dificultad que tenía con el idioma. Conoce entonces a Elisa Claro de la que se enamora instantáneamente y juntos hacen un viaje cruzando la frontera hacia Canadá, hasta Percé. Allí escribirá un libro poéticamente muy elaborado que desvaría entre el paisaje que se les va presentando, los sueños que tienen ambos, hasta largas meditaciones sobre filosofía y política e incluso se extiende en la última parte en temas esotéricos.

Breton define el amor como la fusión de la existencia y la esencia⁸⁷⁹ y en sus declaraciones amorosas a Elisa, exalta la relación mujer = belleza, esa belleza “que siempre ha subyugado a los hombres: temida y honrada en Helena⁸⁸⁰”. La mujer es símbolo de la vida y Elisa Claro es elevada a la condición de mujer mítica. La mujer es la salvadora terrenal y tendría una vocación trascendente. A Melusina dedica varias páginas, como aquella que evoca a la mujer perdida para los hombres y para ella misma: “la que al cabo de tantas pruebas debe ser reencontrada por el hombre. Y de partida, es necesario que la mujer se reencuentra a sí misma, que aprenda a reconocerse a través de esos infiernos a que la condenan, sin el auxilio más problemático que el de la visión que el hombre, en general, tiene de ella⁸⁸¹”.

Las mujeres tienen un poder especial, mitológico, es “Cleopatra, Balkis, Bettina, el hada del grifo de Gustave Moureau⁸⁸²”, cuyo gesto poderoso se condensa en la imagen de la Tetis de Jean Auguste Dominique Ingres, que pinta el momento en que Tetis, la ninfa del mar, ruega a un soberbio Júpiter que proteja a Aquiles en la guerra Troyana. Las curvas sinuosas de Tetis, su delicada piel y su gesto tierno, suplicante y sumiso, contrastan con el de un Júpiter poderoso sentado en su trono y acompañado por el águila. Ese rostro de Tetis es “el rostro de la mujer-niña que no ha podido ser subyugado por ningún sistema⁸⁸³”, ya que con ese rostro, desarma todo. La mujer-niña,

⁸⁷⁹ *Ibid.*, pp. 34-35.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 61-62.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 68.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 68.

“es su advenimiento a todo el imperio sensible lo que el arte sistemáticamente debe preparar⁸⁸⁴”. Breton aboga porque el arte devuelva el poder a la mujer.

Arcane 17 es un libro en el que la mitología se toca con el esoterismo y que se resuelve en una oda a la libertad. Evidentemente la guerra externa, la que se libra fuera, la II Guerra Mundial y su propia vivencia de desarraigo, lo llevan a recorrer la historia de Occidente. El mito se localiza en los orígenes, como punto de partida, como “herramienta de naturalización de imágenes arquetípicas⁸⁸⁵”, a las que Breton está tratando de aferrarse en su experiencia del exilio forzado, en el que ha perdido la red ideológica del movimiento surrealista francés, la cercanía de sus amigos y a su pareja francesa que ha quedado además, a cargo de su hija. Frente a la desolación y a la desesperanza, Breton enarbolaba un discurso en el que la mujer, el amor entre ella y el hombre, la libertad y la poesía, resultan triunfantes.



236. Jean Auguste Dominique Ingres, *Júpiter y Tetis*, 1811. Óleo sobre lienzo, 327 x 260 cm. Musée Granet, Aix-en-Provence, Francia.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 67

⁸⁸⁵ Patricia Mayayo utiliza el concepto de mito aproximándose al de Roland Bartes: “el mito como dispositivo ideológico a través del cual se transmiten y se “naturalizan” ciertos discursos dominantes e imágenes arquetípicas”. Patricia Mayayo, André Masson: Mitologías, Metáforas del pensamiento moderno, 2002, p. 19.

Hay que recordar que para los surrealistas los mitos de la antigua Grecia, de Roma y el tema del mito propiamente, son fundantes y en ese sentido las mujeres míticas son traídas también tanto a los escritos o poemas como al objeto. Como bien plantea Patricia Mayayo⁸⁸⁶, la visión de los surrealistas es totalizadora, por lo que interactúan y se nutren de múltiples fuentes: política, historia, filosofía, literatura, poesía, psicoanálisis, antropología. Sabemos que el psicoanálisis dio mucha importancia a los mitos, ya sea desde los trabajos de Freud o desde el interés de Carl Jung en los arquetipos y las figuras arquetípicas. Para Freud, los mitos y las figuras de los cuentos del folclore constituían las imágenes y los significantes que formaban parte de los contenidos inconscientes. Edipo, la Esfinge, Medusa, Eros. El romanticismo vuelve la mirada al mito, del que Gustav Moureau en su idealización de la figura femenina es un sólido representante y un influjo para Breton. Sin embargo, como señala Mayayo, el interés de los surrealistas en el mito deviene no solamente de las teorías de fines del siglo XIX, sino de una perspectiva que se dirige hacia la violencia en el ser humano que la mitología griega evoca. La ambición de abarcar al ser humano en su totalidad, debía incluir “la parte maldita” excluida por la cultura de la Razón⁸⁸⁷.

Arcane 17 fue nuevamente publicado en 1947 en París y fue presentado en la exposición *Le Surréalisme* en la galería Maeght. Fabrice Flahutez considera que “El surrealismo en 1947 habrá sido un intento de establecer un nuevo mito colectivo en el que la mujer tendría el rol poético principal y renegar así todo lo que evoque el pensamiento racional⁸⁸⁸”.

La mujer musa no se quedó en la *Nadja* de Breton, sino que cobró vida en muchas de las surrealistas mujeres como Meret Oppenheim que fue la representación de la musa privilegiada y elegida por Man Ray como modelo y por Max Ernst como pareja⁸⁸⁹. Fue Meret, también Gala, Nusch Éluard, esposa de Paul y en esas obras de Man Ray, de Dalí, y en las de Magritte, se indiferenciaron las mujeres de la fantasía con las de la realidad. En Delvaux, las mujeres son sirenas, árbol, luna, siempre junto a otras mujeres iguales y cercanas a la muerte, compartiendo el espacio con ella. La mujer era hada, era magia, era fundamentalmente idolatrada y convertida en objeto de amor y de pasión, de erotismo y de producción metafórica. Dueña de los misterios de la vida y de la

⁸⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁸⁸ Fabrice Flahutez, “Exposition Internationale du surréalisme “Le surréalisme en 1947”, en Didier Ottinger (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, París, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013, p.107.

⁸⁸⁹ Laura Thomson, *Los surrealistas*, Sussex, Ivy Press, 2009, p. 116.

naturaleza, la mujer era capaz del saber de algo más allá y de conjuntar en sí la antítesis de lo sublime y lo carnal y ellos se las arreglaban para colocar allí a sus compañeras.

La fotografía de Nusch Éluard de Man Ray, refleja esa condición de mujer inspiradora, con su mirada ausente y su cuerpo yacente en una pureza que es recortada por el terciopelo sensual en que reposa y que cubre su sexo, y por sus joyas que la hacen diva. Cobra así un erotismo que la salva de la muerte.

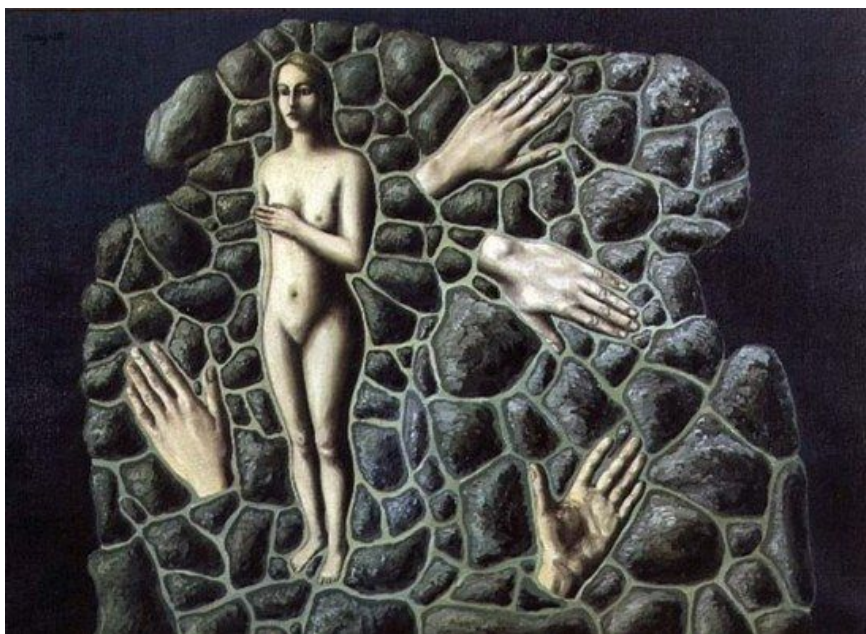
Este fantasma de la mujer-musa mantenida a distancia, hacía imposible al mismo tiempo, el encuentro entre las mujeres y los hombres. Objeto imposible de conocer, su enorme atractivo residía precisamente en la imposibilidad de poseer. Al mismo tiempo, la mujer, víctima de su propia posición de inspiradora, no podría acceder al hombre y así la heterosexualidad lograba sostenerse en la dificultad de la realización y quedaba como una utopía que la hacía imperecedera. Era deseo en estado puro.



237. Man Ray, *Nusch Éluard*, 1928. Fotografía en papel.
(Chantal Vieuille, *Nusch, portrait d'une muse du Surréalisme*,
Artelittera, Paris, 2010)

En *La femme introuvable*, Magritte pinta una mujer en un muro de piedra, mientras unas manos masculinas parecen palpar o tratar de tocar algo de ella. Su brazo derecho está oculto, como si hubiera traspasado ya ese muro, de hecho forma parte del mortero que sostiene el arreglo de piedras, como si se estuviera fundido en él. Su brazo izquierdo se extiende hacia su pecho derecho, ocultándolo. El muro mismo estaría representando a la mujer, piedra, materia natural que viene a ser realizada, con-formada por la mano humana, masculina.

En el óleo *Los amantes*, René Magritte pinta una pareja que se besa pero sus cabezas cubiertas de un manto, impiden el contacto de sus bocas y de su piel, sus ojos no se miran y el calor de su respiración no se siente. El rojo del vestido, semblanza del ardor femenino, choca contra el negro de la formalidad del hombre y lo atraviesa hasta quedar clavado en la pared. La pasión se congela, y queda aprisionada bajo el techo de la estancia, sin poder alzar vuelo.



238. René Magritte, *La femme introuvable*, 1928. Óleo sobre lienzo, 88 x116 cms.
Colección privada.



239. René Magritte, *Los amantes*, 1928. Óleo sobre lienzo, 54,2 x 73 cm.
Colección privada.

5.2. *Las heroínas criminales*

La locura y la violencia femeninas no apartaban a la mujer de la condición de musa. Por el contrario, era elevada a heroína. Las hermanas Papin, Violet Nozière y Germaine Berton, que fueron criminalizadas al ser encontradas culpables de asesinato, fueron apoyadas y reivindicadas por los surrealistas. Casos mediáticos todos ellos, no sólo fueron un escándalo ciudadano sino que convocaron a las fuerzas emergentes anti-sistema, y los surrealistas no podían estar ausentes de estas manifestaciones.

Germaine Berton, una obrera de los comités sindicalistas revolucionarios que se afilió posteriormente a la Unión anarquista de París, el 22 de enero de 1923 le dispara un tiro al secretario de la Liga de Acción francesa Marius Plateau, luego de lo cual, intenta suicidarse. Durante el proceso, que fue un suceso mediático, recibió el apoyo de las fuerzas anarquistas y de los surrealistas⁸⁹⁰, quienes hablaron de ella como una heroína.

El caso de las hermanas Papin⁸⁹¹ fue el asesinato de dos mujeres de la burguesía,

⁸⁹⁰ Marguerite Bonnet, André Breton, *Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1988.

⁸⁹¹ Gloriana Acosta et al., Papin. "Un pequeño documental", *video* realizado para el curso impartido por Rocío Murillo, Universidad de Costa Rica, 2013, en <<https://www.youtube.com/watch?v=HSHfYNdh4tk>>

cometido por sus criadas, un par de jóvenes llamadas Léa y Christine Papin, en febrero de 1933. Las chicas fueron empleadas domésticas en la casa de los esposos Lancelin y su hija. Con una historia de abuso sexual a su hermana mayor por parte del padre, una madre al borde de un delirio religioso, opresora, y afectivamente desligada de sus hijas, las hermanas Papin terminaron en manos de la policía y en primera plana de los periódicos. Víctimas también de una exigencia desmedida de su patrona, un buen día luego de una pesada regañina por su parte, ambas hermanas saltaron a los ojos de la señora de la casa y su hija, y terminaron con su vida a cuchilladas. Su juicio dio mucho de qué hablar, especialmente por la discusión que generó su estado mental. Mientras el peritaje planteaba la normalidad, el doctor Logre se preguntaba si se trataba de una histero-epilepsia. Finalmente, la pena de muerte dictada a Christine en el año de 1934, fue conmutada por un internamiento de por vida en una institución mental al que no sobreviviría en tres años, y Léa fue condenada a diez años de prisión, luego de lo cual, volvió con su madre.

Los surrealistas se sumaron al criterio de que era un asesinato cuyo móvil era el la diferencia de clases sociales, además de que se interesarían por la deriva del caso en el juicio y los criterios que se esgrimieron.

En el número cinco de la revista *Le Surréalisme au service de la révolution* de 1933, Paul Éluard y Benjamin Péret, publicaron una imagen que circuló en la época, con el montaje de dos fotografías policiales tomadas con las batas que se habían puesto para esperar su detención.

La iconografía publicada por la policía llamó la atención de los surrealistas, quienes apuntaron al hallazgo del ojo de la joven Geneviève en uno de los peldaños de la escalera. Jacques Lacan publicaría también en diciembre de 1933 en el número 3-4 de la revista surrealista *Le Minotaure*, su artículo *Motivos del crimen paranoico: el crimen de las hermanas Papin (Motifs du Crime Paranoïaque. le crime des soeurs Papin)*⁸⁹².

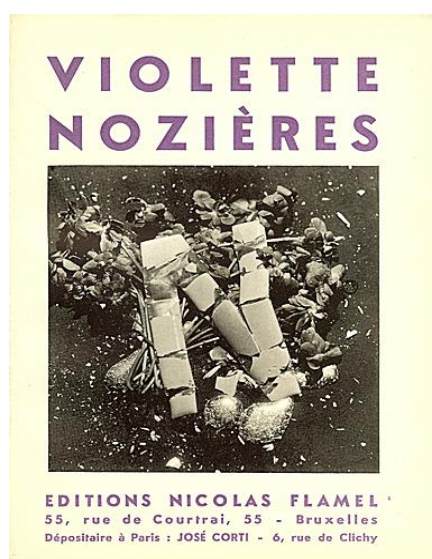
Jean Genet inmortalizaría la historia en la obra teatral *Las criadas*, estrenada en 1946.

La historia de Violette Nozière cautivó a los surrealistas de manera muy poderosa, al igual que a la sociedad francesa. En agosto de 1933, esta joven de 18 años, única hija de una pareja de la clase trabajadora, dio de beber a sus padres una sobredosis de barbitúricos que tuvo como resultado la muerte del padre. La madre se salvó porque no bebió todo el vaso de agua con la droga. Al ser arrestada, Violette alegó haber estado

⁸⁹² Javier Mañero Rodicio. "Acción surrealista y medios de intervención. El surrealismo en las revistas, 1930-1939", *Anales de Historia del Arte*, volumen 23, 2013, p. 219, n. 28.



240. Paul Éluard y Benjamin Péret. *Avant, après. Las hermanas Papin*. Fotografía impresa en papel. (Le Surréalisme au service de la révolution, núm. 5, 1933)



241. Publicación "Violette Nozières", 1933.
Impresión en papel, 41 pp., ilustraciones en blanco y negro, 19,5 x 14,5 cm.
Nicolas Flamel, Bruselas, distribuidora en París José Corti

sufriendo el incesto del padre desde hacía seis años. Fue condenada a muerte en octubre de 1934 en medio de una áspera polémica y cobertura mediática, sin embargo, la pena le fue conmutada por el presidente de la República a la pena máxima de prisión a perpetuidad con trabajos forzados y fue finalmente liberada en agosto de 1945 e indultada por el general Charles De Gaulle en noviembre de ese año.

El hecho de que Violette alegara incesto como causa de su acto, causó una enorme antipatía hacia ella por parte de los franceses. De inmediato, la prensa se encargó de divulgar todo tipo de datos sobre lo que calificaban de disoluta vida, reclamándole que a pesar de que el país y sus padres le habían dado la mejor educación en el Liceo Fénelon y el mejor nivel de vida que pudieron, ella se dedicó a la prostitución y a la vida fácil. Violette devino la imagen de la mujer moderna liberada y liberal, que ganaba dinero para comprar ropa y que pasaba su tiempo en el Quartier Latin con otros estudiantes de dudosa moralidad. Por otra parte, las voces de los sectores de izquierda y anarquistas no se hicieron esperar. Violette era el símbolo de las tensiones de clase y de la urgencia del cambio de valores de una sociedad decadente.

Los surrealistas, que siempre creyeron en el alegato de incesto de Violette, la defendieron durante años. En 1933 le dedicaron una obra colectiva llamada *Viollette Nozières*⁸⁹³, con poemas de André Breton, René Char, Paul Éluard, Maurice Henry, César Moro, Gui Rosey, E. L. T. Mesens y Benjamin Péret y dibujos de Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, Victor Brauner, Marcel Jean, René Magritte, Hans Arp y Alberto Giacometti, con portada de Hans Bellmer y fotografía de Man Ray, en la que reivindicaban su acto como acto político antipatriarcal⁸⁹⁴, la elevan a una musa en contra del orden social y la familia burguesa, critican duramente a los medios de prensa y a los entes judiciales, por acuerpar a unos progenitores violentos. Esta revista fue incautada y prohibida su distribución en Francia.

Louis Aragon en el periódico L'Humanité escribirá más de treinta artículos sobre Violette⁸⁹⁵ y aún en el año de 1953, André Breton escribió un alegato a favor de la rehabilitación de esta mujer en el volante *Médium-feuille* número 5, del mes de marzo.

⁸⁹³ Aparentemente los surrealistas siempre agregaban esa "s" final al apellido Nozière.

⁸⁹⁴ Javier Mañero Rodicio. "Acción surrealista y medios de intervención. El surrealismo en las revistas, 1930-1939", *op. cit.*, p. 219.

⁸⁹⁵ Marie Barbier, Face à la "pègre bourgeoise", louis aragon défend " le monstre en jupons", *L'Humanité*, viernes 18 de Julio 2014, en <<http://www.humanite.fr/face-la-pegre-bourgeoise-louis-aragon-defend-le-monstre-en-jupons-547655>>

5.3. La mujer-niña

La “mujer-niña” es una condensación de Nadja-Augustine, un referente que se extenderá por toda la historia del surrealismo, hasta el punto de que Breton publicará una segunda edición de su libro, *Nadja* en 1963. En este punto de la mujer-niña hay una diferencia entre los surrealistas. Breton se decantó por el ideal de una mujer-niña romántica, etérea, más cercana a los mitos de la creación y la fecundidad, pero en Bellmer, la pureza-inocencia de la niña tendrían su costado perverso, que sería trabajado por él con una intensa pasión y que requiere una mención especial⁸⁹⁶. El planteamiento freudiano de una sexualidad polimorfa infantil que describió en sus *Tres ensayos de teoría sexual*⁸⁹⁷, colmaría sus fantasías de los opuestos ingenuidad-maldad, una imagen erótica altamente poderosa.



242. Max Ernst, *L'Immaculée conception manquée* (La inmaculada concepción fallida), de *La Femme 100 têtes*.

Collage, 11 x 16 cm.

Colección en manos privadas

⁸⁹⁶ La obra de Hans Bellmer se trabaja en el punto 6.

⁸⁹⁷ En este texto, Freud se opone a la idea burguesa de la sexualidad infantil y al discurso del afloramiento de la misma en la pubertad. También propone que no hay una sexualidad normal, sino que es perversa y polimorfa. Perversa, en tanto no tiene un objeto ni meta concreta, y polimorfa porque el goce deviene de muchas zonas del cuerpo. Sigmund Freud, *Tres ensayos de teoría sexual* (1905), en *Obras completas*, tomo VII, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 109-224.

Max Ernst nos presenta una mujer niña reticente a la reproducción, fuera de ella, de la que se escapa como una liebre. Robert James Belton en su libro *The Beribboned Bomb: The Image of Woman in Male Surrealist Art*⁸⁹⁸, plantea que la histérica no tiene relación con el fantasma de la repoblación y que gustaba a los surrealistas también en ese sentido, ya que era una figura que se negaba a los dictámenes burgueses. El niño, interpreta el autor, llora porque nunca nació, aunque más que un niño pareciera una imagen de cupido por la cinta que pende del cuello y estaría llorando por su propio fallo, por su incapacidad de hacer de la histérica una mujer enamorada y sexualizada. Ernst sustituye la cámara de la fotografía original de Poyet⁸⁹⁹ por algo que pareciera ser un gran ojo que mira exactamente al lado contrario, no a la histérica que sería fotografiada. El aparato de electricidad que está encima de la mesa fue cambiado por una botella grande. Sin embargo, la histérica no se “negaba a la reproducción” ni tampoco “quería” permanecer ajena a la sexualidad. Todo lo contrario, sus fantasías y delirios desvelaban sus enamoramientos, además, la mayoría no eran niñas y ciertamente quedaban embarazadas, lo cual es una historia oculta en La Salpêtrière que aún hoy en día permanece en el misterio: ¿Qué se hacía con los bebés de las pacientes? Pareciera que esta idea de Ernst revela más bien uno más de los fantasmas de los surrealistas con respecto a las mujeres histéricas y a las mujeres en general. Whitney Chadwick⁹⁰⁰ plantea que al tiempo que más y más mujeres se incorporaron al surrealismo, curiosamente la imagen de la mujer-niña se vio fortalecida y que en el primer número de *El surrealismo al servicio de la revolución*, se les rindió homenaje como inspiradoras, no como artistas propiamente dichas.

En ese mismo sentido, Chadwick menciona el encanto que resultó para los hombres surrealistas Gisèle Prassinos, que fue un emblema del grupo, ya que a sus escasos catorce años, en 1935 publicó un libro, *La Sauterelle arthritique*⁹⁰¹, con prefacio de Éluard y fotografía de Man Ray. Descubierta por Breton en 1934, hizo publicar en *Le Minotaure* sus escritos, calificados de escritura automática, que también tuvieron acogida en *Documents*.

⁸⁹⁸ Robert James Belton, *The Beribboned Bomb: The Image of Woman in Male Surrealist Art*, University of Calgary Press, Alberta, 1995, p. 248.

⁸⁹⁹ Esta fotografía es reproducida por Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, op. cit., p. 65.

⁹⁰⁰ Whitney Chadwick, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*. Thames & Hudson, 2002.

⁹⁰¹ El saltamontes artrítico, podría ser la traducción al castellano.



243. Gisèle Prassinos, lee *La sauterelle arthritique* a los surrealistas, 1934. Fotografía de Man Ray.
(En página electrónica "Arcane 17"
(<http://www.arcane-17.com/pages/surrealisme-sonore/gisele-prassinos.html>))

En la fotografía de Man Ray, vemos a los hombres del grupo surrealista escuchando a Gisèle Prassinos. Aparte de Prassinos, no hay ninguna mujer en ese momento.

Para Chadwick, el paradigma de la mujer niña es Nadja: un alma errante que terminó en un asilo, lo que concordó con la asociación de la locura con la belleza convulsiva. La histeria es un medio de expresión, característico de la mujer-niña en que su ingenuidad es una puerta abierta a la locura. No se debe olvidar que algunas de las mujeres surrealistas sufrieron graves depresiones o episodios de locura como Leonora Carrington, Kay Sage, Dora Maar. Cabe preguntarse si los mismos surrealistas varones esperaban de sus mujeres la producción de la locura, de la "belleza convulsiva".

5.4. La mujer fetiche

Tanta idealización esconde una fantasía de castración. El mantener el objeto a distancia implica un control de él que encuentra también otras "soluciones": ante el terror, la invención fantasmática del objeto temido u odiado en la forma de figuras castrantes como la mantis devoradora o la imagen despotenciada de la mujer-niña, que se paraliza en la figura de la muñeca, y que alcanza la cúspide del rebuscamiento y la complicación en *Die puppe* de Hans Bellmer.

La mujer deviene objeto de muchas maneras en el surrealismo, fruto de la fantasmática de una sexualidad heterosexual que conoce sólo un término: el Falo y que finalmente, instaure un Otro en la figura de la mujer, renegándola como otro. El hombre, atrapado en las redes de su propia fantasmática, oscilará entre la inmovilidad, la parálisis de su deseo o la fetichización. El objeto en formas diversas tratado como objeto erótico, objeto de inspiración o fetiche, encontrará su lugar en el surrealismo, que tendrá la virtud de hacer visible materialmente esta sexualidad producida por el régimen disciplinario. No es el objetivo de este trabajo añadir a esta perspectiva ya muy trabajada, pero incluyo aquí algunas obras que sirvan como referente de la orientación que busco con respecto a la relación del surrealismo con la histeria.

El fetichismo se produce a partir de la heterosexualidad, puesto que la mujer es allí la que carga con la falta. En esta condición es objeto devaluado, pero también es terrorífico, puesto que la visión conduce siempre a la identificación especular. ¿Cómo acceder a una relación erótica con un objeto que aterra? Haciéndolo objeto-fetiche. Será el mismo cuerpo de la mujer el que devenga objeto-fetiche, objeto parcial de la pulsión. La mujer se parte entre “La mujer” musa-idealizada, y el objeto del deseo que permite la fantasía de omnipotencia fálica en los hombres que permita lidiar con el horror de la detumescencia que a su vez evocaría el horror de la ausencia de pene en la mujer. Allí donde hay “falta”, el fetiche es creado como fantasía protectora de la angustia de castración. La histeria es apreciada porque en ella confluyen el erotismo y la inspiración, su propia locura la mantiene alejada, convertida en objeto de culto o de fetichización.

Este óleo de Francis Picabia es el relato de la relación hombre/mujer a partir de una pareja que baila flamenco. El erotismo del baile en la noche española, noche que es oscuridad para la mujer y claridad para el hombre, indica muy claramente los lugares asignados. El hombre es expansivo, levanta sus brazos, y sus dedos afilados se dirigen a una figura femenina que expone su corazón y sus genitales al tiro al blanco. Él está vestido, ella va desnuda, él protege su cuerpo colocándolo de costado, ella recibe de frente los disparos. El rostro de la mujer está totalmente vaciado de rasgos, no así el del hombre. Los agujeros de bala de los que no se salva el hombre, están sin embargo, dirigidos a la mujer. Pasión y peligro en una danza-cacería en la que la mujer es el objeto de un tercero que está fuera del cuadro y que, identificado con el hombre, rivaliza también con él como lo indican los tiros dirigidos a su cerebro, su pecho y su pierna. Es la noche española, violenta.



244. Francis Picabia, *La nuit espagnole*, 1922.
Óleo sobre lienzo, 1,86 x 1,50 cm.,
colección privada.



245. René Magritte, *El jugador secreto*, 1927. Óleo sobre lienzo, 195 x 1,52 cm.
Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas.

En *El jugador secreto* de René Magritte, dos jugadores en una actividad netamente masculina como el béisbol, miran fuera del campo vestidos de blanco impoluto y esperan que les llegue el momento decisivo de su jugada. Juegan desde un espacio rodeado de columnas que como tales, son símbolos fálicos, pero que tienen sinuosas y femeninas formas, mientras una tortuga negra que pareciera ser símbolo del acorazamiento de la sexualidad, cruza el cielo justo encima de ellos. Las ramas de color rosado, son femeninas y la mujer, a la derecha, semi-oculta en una especie de armario, con los ojos cerrados y amordazada, pareciera representar el deseo inconsciente, que ha sido dejado de lado. Los símbolos del erotismo, la falda naranja y la cortina roja, están del lado de la mujer. Es un cuadro fantástico que a pesar de su aparente suavidad en el lado izquierdo, produce una fuerte impresión ante el amordazamiento de la mujer.

Originalmente, Man Ray añadió la fotografía de un ojo a un péndulo que había comprado, haciendo un “ready made” al que puso el nombre de *Objeto para ser destruido*. Cuando Lee Miller su musa y modelo se fue, el ojo fue cambiado por la fotografía de un ojo de Lee y Man Ray cambió el nombre de la obra a *Objeto de destrucción*. Años después, el metrónomo fue destruido por unos estudiantes y nuevamente Man Ray cambió su nombre a *Objeto Indestructible*⁹⁰². Evidentemente, el odio de Man Ray por la partida de Lee fue puesto en el objeto, que vuelve a ser protegido y reconocido en el momento en que ve su obra en peligro real.



246. Man Ray. *Objeto indestructible*, 1923.
Ensamblaje. Fotografía en blanco y negro y objeto de madera, 22,2 x 12 x 11 cms.
Centro Pompidou, Museo nacional de arte moderno, París.

⁹⁰² Paul B. Franklin, “Indestructible Object”, en Didier Ottinger (dir.), *Dictionnaire de l’objet surréaliste*, op. cit., p. 151-152.



247. Man Ray. *Vénus restaurée*, 1936-1937.
Ready made de yeso, cuerda, pintura y madera, 73 cm. alt.
Fundación Marconi, Milán.



248. Alberto Giacometti. *Femme égorgée*, 1932. Bronce, 23.2 x 89 cm.
Fundación de Solomon R. Guggenheim, Colección Peggy Guggenheim, Venezia.

La *Venus restaurada* de Man Ray, la diosa del amor, es un torso de mujer recortada y empaquetada cuya misión amorosa en esa “restauración”, ha sido maniatada.

En esta pieza en bronce, llamada *Mujer degollada* (fig. 248), Alberto Giacometti deja volar libremente su fantasmagoría de la mujer terrorífica. Al tomar un objeto, una cuchara, y distorsionarlo y retorcerlo para hacerlo aparecer como un gran insecto

amenazante, hace aparecer la imagen femenina materna, la que alimenta, la de los cuidados primarios, la que protege, como una figura que esconde una agresividad amenazante. Esta mujer, víctima a la vez al aparecer degollada, es colocada como provocadora de delirios y de impulsos incontrolables. La sexualidad es entonces una trampa mortífera como el delicioso acercamiento a una mantis religiosa, cuya forma esta pieza evoca, que terminará devorando a su compañero sexual.

En la pieza *Homme et femme* la agresividad está del lado masculino pero al hacer referencia al arco y la flecha, la normaliza. El movimiento de la escultura es unidireccional como si el hombre empujara con su fuerza eréctil hacia una mujer defensiva que no puede evitar, por su propia constitución, por su forma, que el proyectil la toque. Las formas abstractas no impiden organizar la imagen, sino que la manera de trabajar las piezas en un conjunto, forman una unidad inmediata. El uso del bronce da una sensación de eternidad.



249. Alberto Giacometti, *Homme et femme*, 1929.
Bronce, 40 x 40 x 16,5 cm.
París, Museo nacional de arte moderno, Centro Pompidou.



250. Alberto Giacometti, *Boule suspendu*, 1930-1931.
Madera, hierro y cuerda, 60,4 x 36,5 x 34 cm.
Centro Pompidou de arte moderno, París.

El surrealismo provenía de la poesía, por lo que el paso a la producción del objeto surrealista es muy importante en lo que a la materialización de las palabras se refiere. El primer “objeto de funcionamiento simbólico” designado como tal en 1938, fue la *Boule suspendu* de Alberto Giacometti, que para Didier Semin⁹⁰³ “es una evocación del autoerotismo femenino”, que en tanto erotismo, sin hombre, plantea la inquietante duda de la muerte del macho.

⁹⁰³ Didier Semin. “Femme-objet”. En Didier Ottinger (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, op. cit., p. 122.



251. Salvador Dalí, *El Ángel*, 1932. Óleo sobre lienzo, 66 x 55 cm.
Musée d'Orsay, París.

La mujer castradora, la mantis religiosa, fue una obsesión también para Dalí. La figura de la mujer en el cuadro de Millet, le sugería por su forma y posición, a la mantis religiosa en el último minuto antes de tirarse sobre el macho a devorarlo. Cuando Dalí era niño, en su escuela había una reproducción del *Ángelus* de Millet que siempre lo inquietó. Más tarde, con el método paranoico-crítico había llegado a la conclusión de que había algo más en ese cuadro. Curiosamente, resultó que debajo de la pintura de la superficie, había un ataúd. Los padres rezaban no dando gracias por la cosecha, sino por el hijo que yacía muerto cerca de la madre. La reiteración de la pintura de Dalí sobre este cuadro no solamente está en relación a esta historia, sino a la terrorífica imagen de la mantis, que para Dalí era también una pesadilla ominosa. Para él, el amour-fou es el amor-(fu)sión, su relación con Gala, que es de incorporación: la belleza es comestible o no es. El amor es devoración, el deseo es caníbal, el deseo por la mirada es fagocitante también, altamente destructivo, como los ojos abiertos y vacíos de la mantis.

6. La mujer-niña como fetiche en *La poupée de Hans Bellmer*. Reminiscencias de la histeria y la sexualidad polimorfa infantil

En Hans Bellmer la mujer-niña es también un fetiche. Bellmer logra condensar en una sola obra, el erotismo idealizado y el erotismo sádico. Por eso las muñecas de Bellmer producen muchas reacciones e interpretaciones, a la mayoría, le resultan chocantes e interpretan como perversión su creación o al menos como un juego perverso. Aún hoy en día produce estupefacción, según se puede leer en la crónica de Philippe Dagen del periódico *Le Monde*: “Un dibujo o una fotografía de Bellmer suscitan hoy en día aún conmoción y escándalo”. El crítico publicó el artículo *Bellmer explore l'inconscient*, a raíz de la exposición de marzo del 2006, organizada por el Centro Pompidou de París con más de doscientas obras del artista, algunas nunca mostradas. “El artista profundizó los deseos y ansiedades más ocultos, más aún que cualquiera de sus contemporáneos, incluyendo Masson y Giacometti⁹⁰⁴”. Jeremy Bell, en *Uncanny erotics: on Hans Bellmer's souvenirs of the doll*⁹⁰⁵, afirma que Hans Bellmer no es soportado por cualquiera, y que su trabajo crea un efecto de incomodidad.

De hecho se puede considerar que hay una propuesta sádica en Bellmer, en la fragmentación tan violenta de las figuras, el trato mecánico y manipulativo con combinaciones perturbadoras entre las partes del cuerpo, en la recreación de una niña y su sexualidad y en el carácter voyerista que imprime a su desnudez, a las posiciones de los maniqués y las fantasías eróticas que describe en sus textos, acerca del placer sexual de las niñas.

Se ha atribuido a la obra de Bellmer una relación directa con su vida y sus vicisitudes, y a la creación de la muñeca, una conexión con una psicología retorcida que se habría expresado desde el entusiasmo que mostrara con su joven prima, Ursula, hasta la relación que tuviera con su última esposa, la poetisa, dibujante y pintora Unica Zurn, a quien solía fotografiar desnuda y atada. Zurn tuvo varios internamientos por problemas mentales y se suicidó en 1970, tirándose por la ventana del piso en que vivía con Bellmer. Sus muñecas y dibujos del último periodo de su vida fueron tornándose más abiertamente sexuales, y lo que inició en un punto limítrofe entre la mujer y la niña, termina decantándose por el cuerpo y la sexualidad infantil.

⁹⁰⁴ Philippe Dagen, “Bellmer explore l'inconscient”, en *Le Monde*, 9 de marzo, 2006.

⁹⁰⁵ Jeremy Bell, “Uncanny erotics: on Hans Bellmer's souvenirs of the doll”, en *Feral Feminisms*, vol. II, Perversity, BDSM, desire, Toronto, 2014.

Bellmer es más conocido por las fotografías de las primeras muñecas que realizó en Berlín en 1933, sin embargo, su producción es inmensa e incluye objetos, fotografía, dibujos, aguafuertes, libros de artista, textos, ya que tuvo una carrera muy extensa, de más de cuarenta años, durante los cuales no dejó de producir⁹⁰⁶.

Las primeras muñecas que construyó fueron dos adolescentes de tamaño natural y las fotografió manipulando sus posturas, durante los años 1934 a 1938. Sus experimentos con la luz en diferentes contextos o escenarios, figuras laberínticas, el uso de escorzos, revelan la influencia que recibió del cine del expresionismo alemán, del manierismo y la belleza Renacentista. Bellmer intentaba por todos los medios técnicos recrear el lenguaje sexual, de la seducción y del deseo, por lo que atrajo de inmediato a los surrealistas. Su ideología empataba también con este movimiento, ya que desde muy joven fue anti fascista y de hecho, luego sería perseguido por los nazis.

En la Polonia de su nacimiento, había ya exhibido algunos trabajos artísticos y pronto se relacionaría con los dadaístas berlineses, con Paul Klee, la Nueva Objetividad, George Grosz, con la Bauhaus y manifestaría mucho interés en la obra de Freud. Se había dedicado a la ingeniería a la que dejaría para hacer diseño publicitario y en oposición al fascismo en 1933, dejó de trabajar y pronto empezó el diseño de la muñeca tridimensional. Su familia colaboró con la fabricación de “Die Puppe”, su madre en el financiamiento y su hermano menor, ingeniero, le ayudó a construirla con madera y diversos materiales como papel maché.



252. Hans Bellmer, *sin título*, 1932. Boceto para Die Puppe en papel y tinta.
Publicado por Gilles Nèret, EROTICA, 20th Century, Taschen, 2001.

⁹⁰⁶ Hans Bellmer nació en 1902 y murió en 1975.



253. Hans Bellmer, *Poupée*, 1933. Autorretrato con muñeca. Fotografía, objeto original en madera, fibra de lino, yeso y goma sobre paño, palo de escoba, elementos mecánicos, peluca, ojos de vidrio, boina de lana, manguera, un zapato.
(*Le Minotaure*, número 6)

La idea de construir una muñeca surgió cuando conoció a su prima quinceañera, Ursula Naguschewski, que lo deslumbró y que según Bellmer, “renovó su fascinación por las chicas jóvenes⁹⁰⁷”. Recordó la muñeca que Oskar Kokoshka había mandado a hacer años atrás para sustituir a su amada Alma Mahler. De hecho, esta historia que rodea la fabricación de *Die Puppe* es muy interesante, porque más allá de la historia de Bellmer con su prima, revela una continuidad en la fascinación por los autómatas y las muñecas a finales del siglo XIX y en el siglo XX y ese sesgo de lo ominoso en ellos que no deja de producir un cierto embeleso.

En el año 1925, Hans Bellmer se encontró con Lotte Prietzel, una fabricante de muñecas muy famosa en el sector, quien se especializaba en hacer muñecas de cera por encargo, a las que vestía con pelucas y elegantes ropajes a la usanza del siglo XVIII. Lo

⁹⁰⁷ Sue Taylor, *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*, Massachussets, MIT Press, 2000.

interesante es que eran piezas para adultos con una fuerte carga erótica, y muchas de ellas tenían rasgos andrógynos⁹⁰⁸.

Lotte le confió que había rechazado un encargo realizado por Oskar Kokoshka, recomendándole visitar a Hermine Moos, quien también era muy apreciada por sus creaciones. Kokoshka, enamorado locamente de Alma, esposa de Gustav Malher, quería una muñeca de tamaño natural que la representara, porque Alma había desistido de la relación que mantenían. Kokoshka realizó dibujos y esquemas que terminó enviando entonces a Moos en cartas, a los que Bellmer tiempo después tendría acceso y que lo dejarían asombrado⁹⁰⁹. Hermine Moos decepcionó un tanto a Kokoshka porque la muñeca no era exactamente lo que aquél esperaba, pero aún así, la llevó a su casa y la trató como a su mujer, la vistió y mimó y hasta una vez la llevó a la ópera, locura que asustó a Alma que no quiso verlo nunca más.



254. Lotte Pritzel. *sin título*, 1914. Fotografía de muñecas.

Original en cera, tela, cabello artificial, pintura y otros matriales.

(En "lottieflowermaker", <<https://lottieflowermaker.wordpress.com/2013/11/25/dollmakers-of-the-20s-and-30s/>>)

⁹⁰⁸ El Stadt Museum de Munich le dedicó una exposición en 1987, en ocasión de su cien aniversario. Ver sitio web dedicado a Lotte Pritzel. "Lotte Pritzel and Her Wax Figurines". En: <http://www.lotte-pritzel.de/index-e.html#>

⁹⁰⁹ Las cartas de Kokoshka a Hermine Moos que describen los deseos del artista en cuanto a la anatomía y los materiales para su muñeca, fueron recogidas en un texto, *Der Fetisch*, en 1925. En: Sue Taylor, *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*, *op. cit.*, pp. 57-58.



255. Hermine Moos con la muñeca encargo de Kokoshka, c. 1920. Fotografía.
(En "Alma. A life full of passion".
http://www.alma-mahler.at/engl/on_tour/01_a_life_full_of_passion.html)

Pasados algunos años, en 1932, Bellmer se ve en una situación particular. Se encuentra con su joven y atractiva prima, Ursula Naguschewski, quien llegó a su casa en Berlín acompañando a su madre. Hans quedaría prendado de la chica de quince años, pero la imposibilidad de tener una relación con ella lo llenaría de angustia. En esa misma época acude a una función de la ópera *Cuentos de Hoffman* de Jacques Offenbach y encuentra un reflejo de sus sentimientos en los del poeta Hoffman, que se enamora de la autómatas Olympia. La distancia con su juventud y su niñez se le harían insoportables. Peter Webb y Robert Short plantean que esta desazón se habría visto agravada también por el reencuentro con los juguetes de su niñez, que le fueran enviados por su madre⁹¹⁰. De hecho, añade Sue Taylor⁹¹¹, este fuerte golpe de tener que enfrentarse a lo que no tiene retorno, a lo implacable, tenía ya su caldo de cultivo en los hechos que habrían acontecido un año antes: su padre había sufrido una hemorragia cerebral que le dejó una parálisis en su brazo derecho, y su esposa, Margarete Schnell había sido víctima de la tuberculosis. Estos dos sucesos impactaron fuertemente a Bellmer, especialmente si se considera que tuvo una pésima relación con el padre, un ingeniero al que no le

⁹¹⁰ Peter Webb y Robert Short, *Hans Bellmer*, Londres, Quartet Boks, 1985, p. 29.

⁹¹¹ Estos eventos le fueron narrados por la misma Ursula Naguschewski. Thomas Bellmer, el sobrino, le habría dado también informes sobre la familia. En: Sue Taylor, *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*, op. cit.

perdonaba su afiliación nazi. Es en esta coyuntura en la que Bellmer crea su muñeca; al estilo de Kokoshka, esta sería un artificio que aliviaría su angustia.

Sue Taylor⁹¹² interpreta la función de la muñeca en Bellmer, como la del objeto transicional en la teoría del psicoanalista Donald Winnicott, a diferencia de la muñeca de Kokoshka que quería una reproducción exacta, una Alma rediviva, por lo que debía ser fabricada por otra persona. En ese sentido, el objeto de Kokoshka sería un fetiche. La idea de Sue Taylor es discutible, en la medida en que la diferencia entre el objeto fetiche y el objeto transicional es que el objeto fetiche es sustituible siempre dentro de una gama, es intercambiable. Para un fetichista de zapatos rojos, cualquier zapato rojo puede funcionar, mientras que el objeto transicional es insustituible, es ése y solo ése. Winnicott lo que plantea es que ante la angustia de la pérdida del pecho, el niño recurre a un objeto que lo acompaña y que lo calma; es un objeto único, no intercambiable, un objeto fijo que intenta simbolizar lo perdido y que permite al pequeño hacer la transición hasta la aceptación de la pérdida. Desde este punto de vista, en Bellmer la muñeca no estaría funcionando como objeto transicional sino como fetiche, ya que él mismo va a crear varios objetos a partir de la misma idea de la muñeca pero no en la situación de desamparo afectivo absoluto del desengaño amoroso de Kokoshka. El músico quiere una Alma rediviva en la muñeca, por eso la impresión de totalidad, de unidad en su construcción, mientras que la de Bellmer da la sensación de despedazamiento.

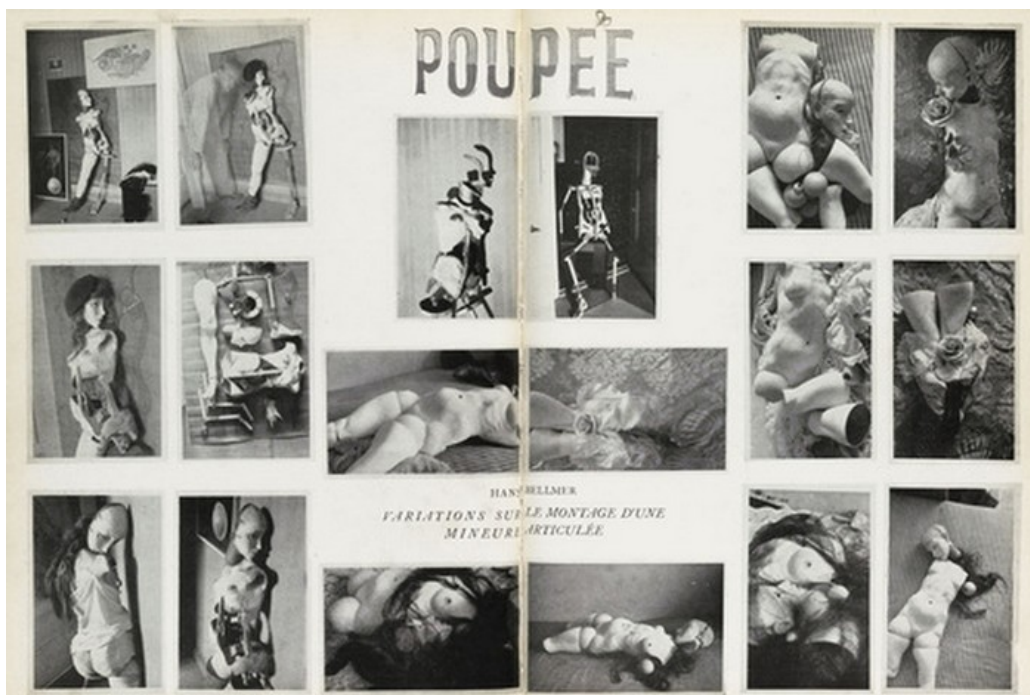
Ursula Naguschewski tendría de todas maneras mucha importancia para la obra de Bellmer, ya que en la época en la que estudiaba en La Sorbona en 1934, envió fotos de la muñeca a André Breton, quien las acogió con admiración y las publicó en *Le Minotaure* y en *Cahiers d'art*. Resulta válido preguntarse qué fue lo que movió a André Breton a aceptar con entusiasmo a la Poupée, él tan reacto a la destrucción, y es que a fin de cuentas las fotografías de la muñeca de Bellmer estaban muy cercanas al proceso de composición de un autómata, a la fantasía de lograr animar algo sin vida, y la idea de construir la semblanza de una mujer-niña, le habría resultado excitante. Como señala Sue Taylor: “La idealización surrealista de la mujer-niña, una musa cuya asociación con reinos duales de alteridad, feminidad e infancia, inspiraron a los artistas hombres en su autodenominada revuelta contra las fuerzas de lo racional⁹¹³”.

⁹¹² *Ibid.*, pág. 58.

⁹¹³ Sue Taylor, “Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago: The Wandering Libido and the Hysterical Body”, *documentos de archivo*, Chicago, Mary Louise Reynolds Collection, Art Institute of Chicago, 2001, p. 2, en <<http://www.artic.edu/reynolds/essays/taylor.php>>



256. Hans Bellmer, *La Poupée*, 1936. Fotografía en gelatina de plata, 11,75 x 7,78 cms.
San Francisco Museum of Modern Art.



257. Hans Bellmer, *Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée*. 1934. Fotografías impresas en papel,
Le Minotaure, número 6.

Para Didier Ottinger, la cuidada y lujosa edición de *Le Minotaure*, publicada por Albert Skira, permitirá un encuentro entre el surrealismo de André Breton y el estilo novedoso de Georges Bataille que se hacía patente en *Documents*. Las fotografías de Bellmer empatan con el Bataille sadiano de *La historia del ojo*; Bellmer erotizó el maniquí surrealista⁹¹⁴.

Las dieciocho fotografías de *La Poupée*, que incluyen las dos versiones de la misma tomadas desde diferentes ángulos, muestran el cuerpo troceado de una manera que resulta sobrecogedora. Descabezada, la silueta aparece como en el escenario de un asesinato. En la foto en que está Bellmer, su figura fantasmaticada se inclina sobre la muñeca, que “mira” hacia el otro lado dando la sensación de rechazo. La “poupée” articulada toma un carácter narrativo, se encuentra ubicada en escenarios, plena de accesorios y subsumida en una escena trágica. En la fotografía tercera de izquierda a derecha en la página de la izquierda, la muñeca aparece desmembrada sobre una escalera, como en una película de terror del cine expresionista. Con el uso de muchos “close ups”, hay un intento de capturar lo inanimado. Los recortes fotográficos mismos disectan el cuerpo, lo cortan, la posición de los cuerpos sugiere cadáveres de asesinato, donde no existe desde el ojo que mira y toma la fotografía, ninguna empatía hacia esos cuerpos. Si bien las figuras desnudas y la sugerencia de violencia resultan eróticos, es como dice Ottinger, un erotismo sadiano, batailleano.

Después de este reconocimiento, Bellmer visitó París para conocer a Breton, momento en el que acordaron realizar una edición en francés de *Die Puppe*, que se llamaría *La poupée*. *Die puppe* era la publicación con el texto introductorio: *Memories of the doll theme*, que Bellmer había hecho en el año de 1934 en Berlín con la ayuda de su hermano Fritz. Fue una pequeña edición anónima en color rosado que contenía diez fotografías en blanco y negro en “tableau vivants” retocadas a mano, tomadas durante el proceso de construcción de las dos muñecas. Con el anonimato Hans pretendía evitar a los nazis, aunque no se salvó de ser acusado de hacer “arte degenerado”⁹¹⁵, razón por la más adelante, luego de la muerte de su esposa, huiría a Francia.

En el documento escrito como introducción, Bellmer se solaza en sus fantasías sobre las niñas, está lleno de referencias a los objetos del mundo infantil, las imagina jugando al doctor en el ático, el parpadeo de sus “pliegues rosados”, alegoría de su pequeña vulva,

⁹¹⁴ Didier Ottinger, *Surréalisme, op. cit.*, pp. 41-42.

⁹¹⁵ Sue Taylor, “Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago: The Wandering Libido and the Hysterical Body”, *op. cit.*, pp. 4-5.

imagen que junto con los agujeros, son recurrentes en la obra de Bellmer. Según Taylor⁹¹⁶, se plantea preguntas existenciales como ¿de dónde vengo? y ¿en qué soy diferente a las niñas?



258. Hans Bellmer. *La poupée*. Detalle, 1936. Linograbado en papel rosado, 16.7 x 12.8 cm.
(En Sue Taylor, "Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago: The Wandering Libido and the Hysterical Body",
Chicago, Mary Louise Reynolds Collection, Art Institute of Chicago, 2001, p. 6, en
<http://www.artic.edu/reynolds/essays/taylor.php>)

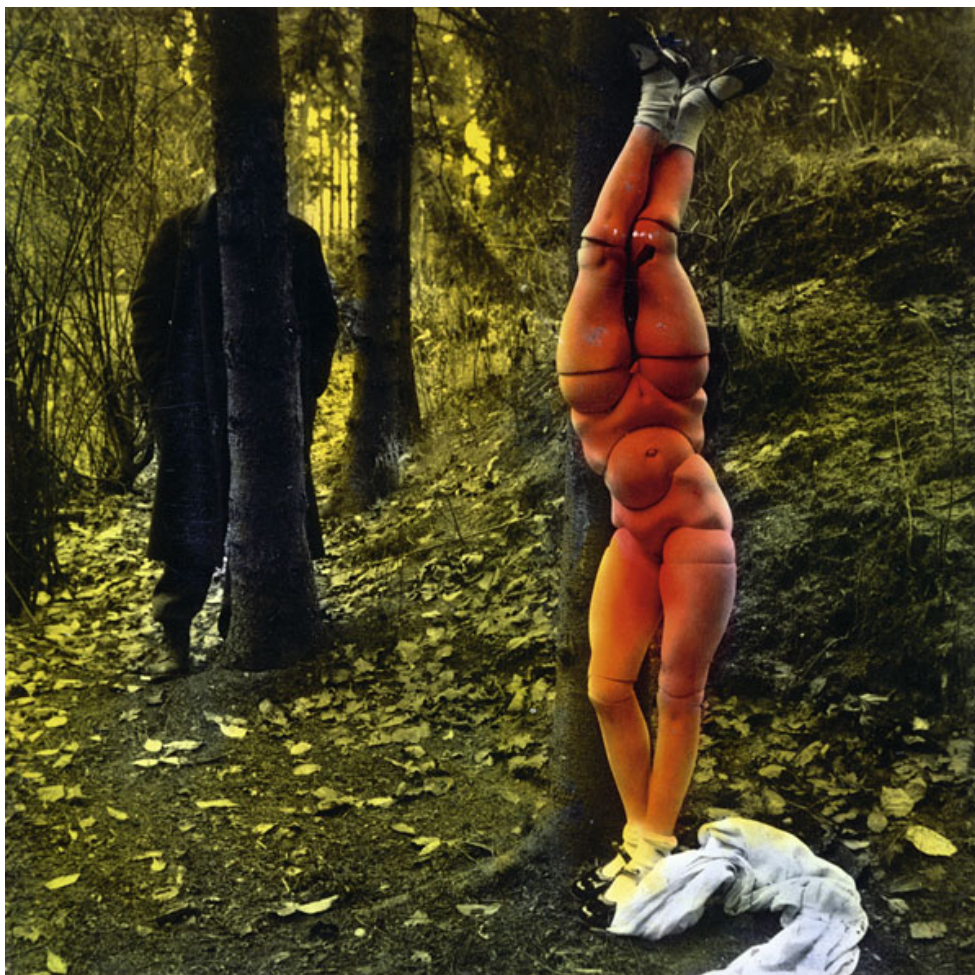
⁹¹⁶ *Ibid.*

En una de sus páginas rosadas introduce un grabado de su proyecto de peep-show que nunca llevó a cabo (fig. 258), con un mecanismo que inventó para incorporar dentro de la muñeca y que se operaba presionando su pezón. Taylor menciona el carácter voyerístico de la pieza, con su ojo mirando al interior⁹¹⁷. Bellmer muestra un gran placer en manipular las poses infantiles, recorrer las curvas, detallar los recovecos del cuerpo, como si en cada punto pudiera adivinar también la psicología de la infancia femenina, sus pensamientos y sentimientos. Por eso diseña un mecanismo en que, penetrando desde el ombligo, se pueda mirar el interior. Crear belleza sería iluminar desde dentro.

La segunda versión de la muñeca era articulada. El movimiento de los brazos o piernas era permitido por la colocación de una pieza redonda, técnica que ya había sido usada por algún juguetero del siglo XVI y que se encuentra en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín, actualmente el Bode Museum. Más sofisticada en su composición y con un acabado más delicado, era menos áspera a la vista a pesar de la pérdida de la forma normal de cuerpo humano. El torso realiza un juego de pivote para brazos y piernas que a su vez, están articuladas gracias a un juego de pelotas móviles. Esto permite adjuntar piezas, quitar, mover, desplazar, hacer arreglos con o sin colocación de una cabeza y jugar también con el uso de todo tipo de accesorios, por ejemplo, los famosos zapatos de escolar conocidos como “Mary Janes”, con medias blancas o las sensuales medias largas de mujer.

En la fotografía, vemos la muñeca con cuatro piernas, con las medias y los zapatos escolares, el resto del cuerpo desnudo colocado encima del pasto, lo que evoca una situación de violación. Este punto en que se tocan los límites de lo soportable era muy apreciado por los surrealistas, especialmente por la generación no ortodoxa más cercana a Georges Bataille. Los surrealistas tenían la capacidad de leer el espíritu de los tiempos y a estas alturas, ya soplaban los vientos de la extrema crueldad que como una ola gigantesca, habría de azotar Europa y Japón en la II Guerra Mundial, por lo que la necesidad de comprender algo del sadismo humano cobraba gran relevancia.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 6.



261. Hans Bellmer, *Les Jeux de la poupée*, 1938.
Fotografía en gelatina de plata realizada por Paul Éluard y coloreada por Bellmer, 5,5 x 5,5 cm.
Catálogo Phillips, Paris, Les Editions premières, 1949.
(en <http://www.phillips.com/>)

En 1938, Paul Éluard seleccionó catorce fotografías de la “poupée” para ser publicadas junto a sus poemas, pero el estallido de la Segunda Guerra Mundial atrasaría su impresión hasta diez años después, en que saldría bajo el título *Les Jeux de la Poupée*⁹¹⁸.

El libro contenía quince fotografías realizadas por Paul Éluard, impresas en gelatina de plata, coloreadas a mano por Bellmer, más dos recortadas, también coloreadas, con texto de Éluard.

Si las primeras fotografías publicadas en 1934 semejaban un autómata, las contenidas en este libro, se proyectan desde lo informe, algunas utilizan escenarios más elaborados y están más claramente teñidas de violencia:

⁹¹⁸ Sue Taylor, *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*, op. cit., pág. 98.

El uso del color que hace Bellmer y la composición de las imágenes es surrealista, ya no se trata de un documento, sino que es la propuesta onírica de una pesadilla. El hombre detrás del árbol sugiere una intención de violación, pero de una manera totalmente diferente a la fotografía de *La poupée*. Los miembros duplicados en la muñeca, recuerdan el texto de Sigmund Freud *Lo ominoso*⁹¹⁹, y los troncos de los árboles son figuras fálicas que resultan amenazadoras, protegen al hombre, pero no a esa figura descompuesta de niña que se encuentra en peligro y que, paradójicamente en su erección, resulta también fálica, lo que le da un carácter de fetiche. Como plantea Rosalind Krauss, “Este cuerpo de muñeca, codificado como /femenino/ pero proyectado como órgano viril dentro de una escena de desmembramiento, lleva en sí la amenaza de castración. La muñeca que inquieta, la muñeca como lo *informe*”⁹²⁰.



262. Hans Bellmer. *Les Jeux de la poupée*.
Fotografía de Paul Éluard en blanco y negro coloreada a mano por Bellmer.
Catálogo Phillips, Paris, Les Editions premières, 1949.
(<http://www.phillips.com/>)

⁹¹⁹ Sigmund Freud, “Lo ominoso (1919)”, *op. cit.*, pp. 215-251.

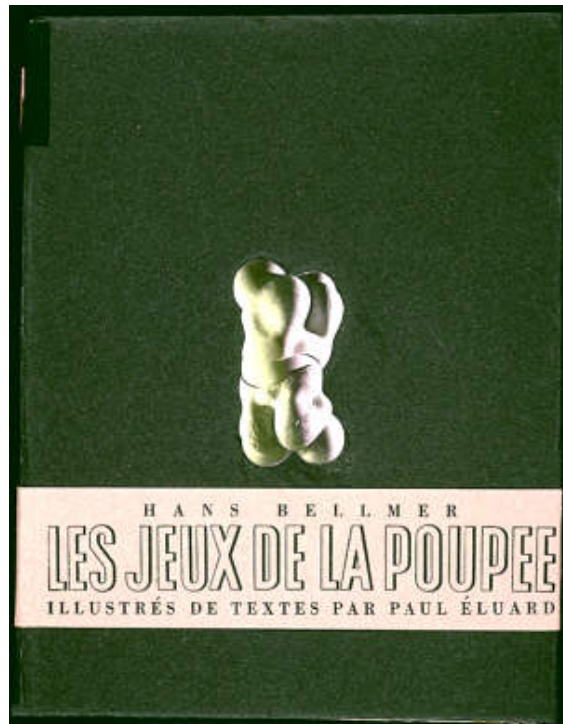
⁹²⁰ Rosalind E. Krauss, *El inconsciente óptico*, Tecnos, Alianza, 1993, p.186.

En esta fotografía, la tonalidad de blanco y negro es dramática, cinematográfica y los tonos de color se añaden para producir una reacción visceral. En un escenario desvencijado, como de un cuchitril cualquiera, el desorden y restos de comida dan la sensación de estar en la escena de un crimen. Como si en la figura sobre la cama se condensaran las de la niña violada y el violador. La presencia de las medias y los zapatos de niña escolar se traslapan con los pantalones de hombre y el cinturón. El artista nos hace partícipes de algo escabroso que ha sucedido allí, nuestra mirada es ahora la suya y la de Paul Éluard como fotógrafo, quien para Marie Garraut⁹²¹, se habría inspirado también en el psicoanálisis.

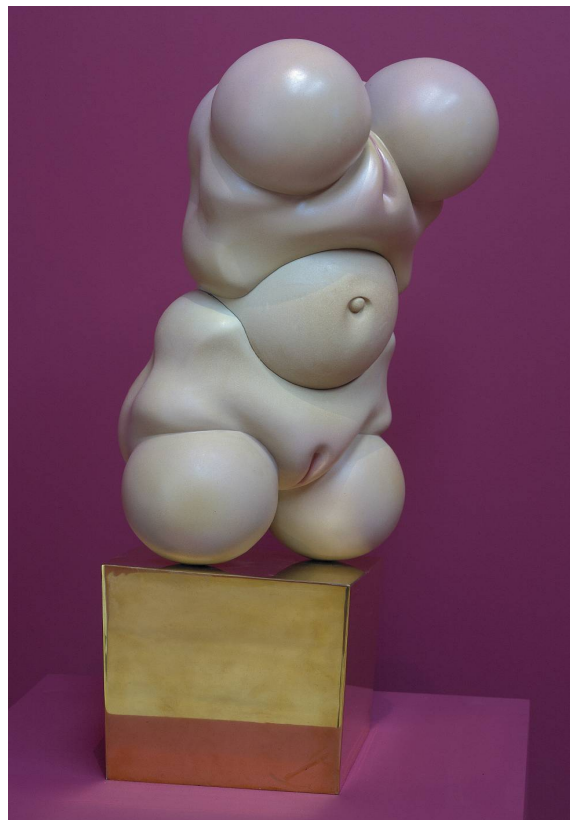


259. Hans Bellmer. *La Poupée*, 1934-35.
Fotografía impresa en gelatina de plata, 5 7/8 x 5 1/2 pulgs.
Collección Timothy Baum.

⁹²¹ Marie Garraut, *La Poupée* (Hans Bellmer, 1933), en Didier Ottinger (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, op. cit., pp. 230-231.



260. Hans Bellmer, Portada del libro de artista *Les Jeux de la Poupée*, 1949. Quince fotografías de Paul Éluard impresas en gelatina de plata, coloreadas a mano por Bellmer más dos recortadas, 25.4 x 19.7 x 1.3
Catálogo Phillips, Paris, Les Editions premières, 1949, en <http://www.phillips.com/>



263. Hans Bellmer, *La poupée*, 1936, reconstruida en 1965. Aluminio pintado en base de cobre, 63,5 x 30,7 x 30,5 cm.
Tate Gallery, Londres.

Esta pieza de 1936 fue realizada como objeto para la *Exposition Surréaliste d'Objets*, que aconteció en la “Galerie Charles Ratton” en mayo de 1936. La muñeca con dos pares de piernas, se llama *Jointure de Boules* y fue reproducida fotográficamente en el número 8 de *Le Minotaure* y en *Cahiers d'Art*, en 1936, esta vez con el nombre de *La Poupée* y es sin duda uno de los objetos surrealistas más famosos⁹²², junto a *La Poupée* del Centro Pompidou de París. De 1935 hasta 1938 estas muñecas fueron hechas en madera, y luego se copiaron en aluminio. El volumen del cuerpo y los contornos de la vulva dejan atrás la idea de estar ante una muñeca, dando paso a una paradójica realidad irreal, la de un cuerpo de niña-mujer atrevido y descarado, sensual, pero al mismo artificioso.



264. Hans Bellmer, *La Poupée*, 1933-1936. Madera pintada y materiales diversos.
Centro Pompidou, Museo de arte contemporáneo, París.

⁹²² Ronald Alley, “Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists”, Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, Londres, 1981, pp. 45-46.

La intención de Bellmer fue la de construir una chica artificial cuya anatomía fuera capaz de encender la pasión y producir deseos nuevos, además de convertirse en un objeto real que pudiera ser poseído. Bellmer fotografió a la muñeca-niña-mujer en todas las posiciones posibles y realizó ensamblajes de sus partes de muy distintas maneras. Las dos series de muñecas de Bellmer, dice Rosalind Krauss, “se desarrollaban en torno a la composición, descomposición y recomposición de una muñeca desmontable, con aire de repugnante *erector* humanoide⁹²³”. Bellmer atribuye a la niña una perversión polimorfa que será la matriz de su deslizamiento cada vez más progresivo hacia lo informe, hacia el cuerpo erótico total y a la vez despedazado en sus focos de placer, descubriendo en el camino nuevos agujeros y posiciones que dinamitan la sexualidad heterosexual tradicional. La supervaloración de la perversidad lo ponen en una permanente posición de transgresión. Los papeles y lugares de seductor y seducido se alternan permanentemente, por eso a veces él cree que debe vengarse.

En 1937 aparece otro objeto muy impactante, que revela la progresiva descomposición de la forma humanoide de las muñecas de Bellmer. La *Machine-Gunneress in a State of Grace*, remite a un insecto-máquina-armado, que pueda tener relación con el ascenso del nazismo, como una fantasía de venganza de las que tenía mucho Bellmer, y al mismo tiempo, mantis religiosa. La muñeca infantil ha devenido insecto devorador del macho en un mundo en que las máquinas de matar hacen sentir su presencia. Cerca del estallido de la II Guerra Mundial y ya con Hitler en el poder, los fantasmas de desintegración y persecución se incrementan. La muñeca-niña puede cobrar venganza también desde su parte femenina poderosa, seductora y malévola. Rosalind Krauss lo expresa así: “Insectoide, robótica, la obra se adentra en un campo fantasmal expresamente proyectado para la mantis religiosa, el animal totémico de los años treinta. La escultura transforma el automatismo en un insecto...Para Cailllois, simulación androide del ser vivo...incluso decapitada, la mantis religiosa sigue en su actividad, representando así una danza de la vida horriblemente robótica...una vez muerta, la mantis puede simular la muerte...la mantis, como el androide, como el robot como quien sufre un ataque de epilepsia, es mensajera de lo oculto, embajadora de la muerte⁹²⁴”.

⁹²³ Rosalind E. Krauss, *El inconsciente óptico*, Tecnos, Alianza, 1993, p. 186.

⁹²⁴ *Ibid.*, p.186.



265. Hans Bellmer, *The Machine-Gunneress in a State of Grace*, 1937.
Madera y metal. 78.5 x 75.5 x 34.5 cm, base de madera de 12 x 40 x 29.9 cm.
Museo de arte Moderno, Nueva York, MOMA.

Al año siguiente, Bellmer estaría ya en París y participaría en las actividades de los surrealistas de manera muy activa. En los *Cahiers d'art* declararía a la mujer como anagrama y “la poupée”, con sus cualidades de transposición anatómica, sería una manera de desentrañar el inconsciente psíquico. Un año después, en colaboración con Georges Hugnet, artista y poeta surrealista, publicó en la *Mary Reynolds Collection*, otro libro de artista, *Oiellades ciselées*, con veinticinco fotograbados en rosado, café y verde oliva con imágenes de niñas jugando, otras desnudas, unas tienen cuerpo y ropa de muñeca, otras están vestidas de manera seductora. En uno de ellos, una niña se examina sus genitales en el espejo⁹²⁵. La edición se presentaba con una cubierta rosada con un envoltorio en crochet blanco y sus primeras copias fueron impregnadas con perfume. Los textos de Hugnet enaltecían a las chicas púberes.

Bellmer busca profundizar en el inconsciente, en aquello en el cuerpo que lo desborda, que impide su normalización, su educación y su dominio. Pero lo que pone de relieve con cada trabajo que hace, es el hecho mismo de que el dominador queda dominado en su intento, puesto que el dominador cae rendido con su red en la mano porque al final, él sólo se mira en su objeto.

El objeto es él mismo y lo que él mira en esa sexualidad enigmática que atribuye a las niñas, es en realidad su propio desborde y lo que de sí se le escapa a él mismo. Ese es su propio tormento y al mismo tiempo su propio placer, como en las historias del Marqués de Sade y de Georges Bataille. En realidad no hay sadismo versus masoquismo, sino que la sexualidad es si se quiere, sadomasoquista.

Bellmer se encargaría de ilustrar entre otros libros, las ediciones de *Madame Edwarda*, de *La historia del ojo* de Georges Bataille y de *Las 120 jornadas de Sodoma* del Marqués de Sade.

Sin embargo, Sue Taylor en su libro *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*⁹²⁶ interpreta este trabajo como “fantasías viciosas”. Para ella, Bellmer “reifica y destruye la anatomía femenina por una tendencia misógina que sería producto de “su propia identidad torturada” y que desplaza hacia el cuerpo femenino sus fantasías homoeróticas reprimidas y sus deseos edípicos mortíferos. Frente a la pérdida insoportable, él ubica el falo femenino⁹²⁷.

⁹²⁵ Sue Taylor, “Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago: The Wandering Libido and the Hysterical Body”, *op. cit.*, p. 10.

⁹²⁶ Sue Taylor, *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*, *op. cit.*

⁹²⁷ *Ibid*, p.198.



266. Hans Bellmer, *Ouellades ciselées*, núm. 10, 1938.
 Aguafuerte y aguatinta, 40 x 30 cm. (67 X 50 cm.)
 París, Galerie Hus.

Considero que más allá de la clara misoginia de Bellmer, su planteamiento mismo lo desborda y termina aportando elementos para un desmontaje de la heterosexualidad misma gracias a su exploración sadiana. Las descomposiciones, disgregaciones, desmontajes y desacoplamientos que produce Bellmer en el cuerpo de las niñas desnaturalizan el cuerpo, como las figuras hermafroditas de sus dibujos después de los años de 1950. La simbiosis de los cuerpos produce una crisis de identidad y el juego incesante de los miembros y hasta de los órganos, entre el interior y el exterior, ponen

cabeza arriba la normalización de la sexualidad que vendría a promover la educación moral.

La relación de Bellmer con Georges Bataille le permitió entrar en un diálogo constante con las obras del Marqués de Sade, lo que produjo finalmente su expulsión del movimiento surrealista en la excomunión realizada por Breton en 1929. La crueldad de los aullidos de la guerra los volvería a unir y Bellmer seguiría su deriva hacia lo informe sin el reproche de Breton.

En el año de 1957, su texto *Petite anatomie de l'inconscient physique ou petite anatomie de l'image*⁹²⁸, se nutriría de las referencias de Freud a los mecanismos de condensación y desplazamiento en el inconsciente y la puesta en cuestión de la realidad. El cuerpo sería replanteado como inconsciente físico: estaría allí para ser desarticulado, el cuerpo es anagrama y la relación con él requiere de todas las estrategias de deconstrucción. Bellmer se interesa directamente en la histeria y sus mecanismos. Estaba fascinado con la histeria desde el punto de vista surrealista, ya que había contribuido a la creación de la forma corporal de la escritura automática, por una parte, a la liberación de la fantasía, y al enfrentamiento de la represión sexual. Leyendo casos de histeria más allá de Augustine, encontraría el material que justificaría sus concepciones sadianas.

Haciendo referencia a casos de Cesare Lombroso de su texto *Transferts de sensation dans l'hystérie et la hypnose*⁹²⁹, en que se ve una transposición de las funciones de la consciencia, propone una explicación basándose en el principio freudiano de que la neurosis se genera por una contradicción entre el deseo y la prohibición. La referencia a Lombroso es de los casos de dos chicas de catorce años, quienes presentan diversos síntomas catalogados como histéricos. En el primer caso de 1882, dentro de la típica proliferación de síntomas de la histeria, la joven había perdido la visión, pero adquirió la facultad de ver por la nariz y el lóbulo izquierdo de la oreja, conservando su agudeza visual. Asimismo, su capacidad olfativa se desplazó a los talones. Otro caso que menciona Lombroso es de 1840 y fue atendido por el Dr. Angonoa. Es de una jovencita de catorce años que también padeció los múltiples síntomas de la histeria pero podía distinguir y hasta leer en la oscuridad con la mano; también en esta chica la facultad olfativa se había transferido a los pies (fig. 268).

⁹²⁸ Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, París, Editions Allia, 2008.

⁹²⁹ Cesare Lombroso, "Transferts de sensation dans l'hystérie et l'hypnose", en "De quelques phénomènes hypnotiques et hystériques, punto 1", *Hypnotisme et Spiritisme*, París, Flammarion, 1910, pp. 10- 14.



267. Hans Bellmer, Ilustración sin título, 1944.
Aguafuerte para *Historia del ojo* de Lord Auch (seudónimo de Georges Bataille).
Paris, 1944.



268. Hans Bellmer, ilustración sin título. Tinta en papel.
En Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*,
Paris, Editions Allia, 2008, p. 15.

En esta ilustración que utilizó Bellmer en su libro, elabora su concepción de las transferencias de las sensaciones y de las funciones corporales. Las pulsiones parciales que Freud establecía se extienden por todo el cuerpo, erotizan el cuerpo de forma parcial pero tal como lo reveló la histérica, tienden a un desplazamiento por todo el cuerpo, haciendo uso del cuerpo todo, el cuerpo es todo pulsional.

Un pasaje de su libro discute su fantasía de la niña sentada en una silla ante una mesa, su brazo sostiene su mentón y su mano se apoya en una axila. La chica reprime su conciencia del placer que le proporcionan sus partes sexuales y las transfiere a su axila: “El sexo es la axila, el brazo, la pierna, los dedos de los pies, los dedos de las manos. Bizarra fusión de lo real y lo virtual, que resulta en una amalgama ambigua de percepción pura y de representación pura, que acusa la presencia en el organismo de un espíritu de contradicción, de intenciones irracionales, inclinación a lo absurdo o a lo escandaloso⁹³⁰”. Bellmer se enfrenta a lo que para Freud era el desbordamiento del cuerpo, el hecho de que el cuerpo mismo excede a la conciencia, la conciencia no puede recubrir todo lo que le sucede y las posibilidades que tiene, de goce, de dolor, de placer. El cuerpo sería más una materia gozante amorfa, que un atlas biológico que obedece a ciertas leyes naturales.

El intercambio de sexo era el desenlace lógico en la trayectoria de Bellmer. La niña se convierte en señorita águila. La niña tiene el Falo y goza de él con su carita ingenua y sus piernas abiertas, mostrando el agujerito de su ano, que también puede ser penetrado. Los ojos te miran como el Falo te mira, como el ano te mira. Lo que te mira sostiene tu mirada y así el voyerismo hace caer al sujeto que al quedar atrapado por la mirada que lo mira, depone las armas de su sadismo.

Hal Foster plantea que Bellmer llevó al límite la tensión entre amor y arte en el surrealismo y que mostró el costado mortífero del *amour fou*⁹³¹.

Para Foster, las muñecas de Bellmer representan un compendio de las características del surrealismo: “confusiones ominosas entre lo animado y lo inanimado, interjuego ambivalente entre las formas fetiches y la castración, repeticiones compulsivas entre escenas eróticas y traumáticas, sadismo y masoquismo, deseo, distanciamiento y muerte... sin el idealismo de Breton⁹³²”.

⁹³⁰ Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, *op. cit.*, p.12.

⁹³¹ Hal Foster, *Compulsive Beauty*, *op. cit.*, p.101.

⁹³² *Ibid.*, p.101.



269. Hans Bellmer. *Multiple Erotic Figures*, 1960. Aguafuerte y punta seca, 28.0 x 21.6 cm.
Tobey C. Moss Gallery, Los Ángeles.



270. Hans Bellmer. *L'aigle demoiselle*, 1968. Boceto a lápiz con trazos de color.
(Hans Bellmer, *Petit traité de morale*, Paris, ed. Georges Visat, 1968)

A mi parecer, la inserción de Bellmer en la línea de Bataille y Sade, contribuyó a abrir la posibilidad de ejecutar un deslizamiento desde las categorías binarias masculino/femenino, hombre/mujer, tener/no tener, falo/falta hasta la consideración de un cuerpo amorfo, heteropulsional, donde se disuelve toda consideración de una diferencia sexual y de una sexualidad centrada en la genitalidad, aunque esa no fuera la intención del artista. En la locura de señalar que en la axila está la vulva está precisamente la posibilidad de traer a la histérica para interrogarla en lo que ella tiene que decir acerca de la verdad de la sexualidad.

7. Realidad versus simulacro: la importancia de la histeria en la caída de la mirada, la producción del ojo como pérdida y el paso a lo informe

El goce silencioso del cuerpo femenino es el que Dalí vendrá a mostrar en el fotomontaje *El fenómeno del éxtasis* publicado en *Minotaure* en diciembre de 1933⁹³³. En él, lo primero que impacta es el recorte y la condición de caída de las figuras: cabezas de mujeres, una silla, un brazo; en un deslizamiento detenido por la cámara que fija el punto culminante orgásmico, el rostro de Dalí con su mirada hacia arriba, fuera de su control, se vuelve extático. Las orejas recortadas evocan los sonidos, la voz y su caída en contraste con el detalle de un alfiler art nouveau, delicado símbolo fálico, inerte. En la base, una tríada: un hombre que mira a una niña, cuya mirada cae, mientras una mujer desvanecida, sostiene hacia él una mirada expectante.

El éxtasis no se encuentra en la posición erecta, sino en la pérdida de sí, en el desvanecimiento del ser. El fotomontaje de Dalí recuerda las posiciones de las histéricas de la *Iconografía de la Salpêtrière* con sus figuras que recrean sus poses. El mismo artista realizó un dibujo del arco histérico en 1937, que retoma varios años después esa posición que recrea la pérdida de sí, que es el arco histérico.

⁹³³ “Revista Minotaure”, núm. 3-4, 1933.



271. Salvador Dalí, *L'Arc hystérique* (El arco histérico), 1937. Dibujo en tinta, 56 x 76.5 cms.
Museo Salvador Dalí, St. Petersburg, Florida.

En el libro *El inconsciente óptico*⁹³⁴, Rosalind Krauss, nos plantea: “Para representar el éxtasis, descubre Dalí, basta con girar la cabeza 180 grados y desplazar el eje del cuerpo humano de orientación vertical –los ojos, luego la nariz, luego la boca- a una línea horizontal que, curiosamente, culmina con la boca. *El fenómeno del éxtasis* es su recopilación fotográfica de cabezas así dispuestas, cabezas que, como ocurría con las histéricas de La Salpêtrière, son en su mayoría de mujer. Son mujeres caídas, mujeres que caen de la horizontalidad a la verticalidad⁹³⁵”.

En esta exploración del cuerpo humano y la creación de otra geografía, los fotógrafos optaron por “una geografía que deshace la *forma* de la forma humana⁹³⁶” y lo lograron girando el cuerpo, según plantea Rosalind Krauss siguiendo a Georges Bataille. Para Bataille, la boca es como una proa que dibuja la línea boca/ano, el tracto digestivo. Al tomar el ser humano la posición erecta, esta línea se ha perdido y ha sido sustituida por los ojos, “Unos ojos que han relegado la boca a la oscuridad⁹³⁷”, señala Krauss. “Y pese a todo, esa arquitectura humana sufrirá transformaciones en los momentos de mayor dolor o mayor placer. En esos momento, el sujeto tensará su cuello y, echando la cabeza

⁹³⁴ Rosalind E. Krauss, *El inconsciente óptico*, op. cit., p.43-44.

⁹³⁵ *Ibid.*, p.167.

⁹³⁶ *Ibid.*, p.170.

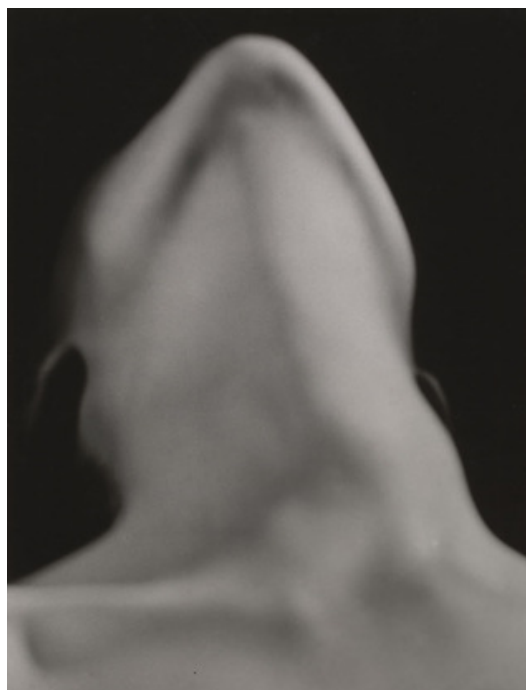
⁹³⁷ *Ibid.*

totalmente hacia atrás, recobrará esa posición en la que la boca vuelve a estar en un extremo de la columna vertebral y...saldrá el grito...rebajamiento de la estructura del ser humano que al adoptar la “geometría animal” ha caído en la horizontalidad...Lograr la coherencia formal de la estructura de los animales significa descender a la posición de lo informe⁹³⁸”, concluye.



272. Salvador Dalí, *El fenómeno del éxtasis*, 1933. Collage. Revista Minotaure, núm. 3-4.

⁹³⁸ *Ibid.*



273. Man Ray, *Anatomías*, 1929.
Fotografía impresión en gelatina de plata, 22.6 x 17.2 cm.
MOMA, Nueva York.

Man Ray descubre al éxtasis en la transformación total del eje que desciende a una animalidad (fig. 273).

De hecho, el surrealismo avanza en su exploración de la sexualidad escurriéndose hacia ámbito de “lo informe” con lo que abre un enorme abanico de posibilidades con respecto a la materia gozante, que no tendría que estar solamente referida al goce genital. Esta indagación no fue parte de ningún programa, por lo que encontraremos producciones muy variables y paradójicas, a veces, muy personales, teñidas de la historia misma del artista o sus encuentros y desencuentros, como es el caso de Salvador Dalí o de Hans Bellmer.

Al desplomarse la pretensión del saber sobre la sexualidad, se precipita el eje fundamental sobre el que estaba construido: el Falo, eje de la posición sexual masculina, alrededor del cual se organizaba el deseo. Al caer, se produce la activación de otras pulsiones gozantes, como la oralidad, y la producción de otros objetos, como la boca. Este punto es muy importante porque el falo pasa a ser otro objeto más, así como la mirada. La angustia de castración se descentra también y se desplaza a otras zonas, otros agujeros de intercambio. Al dinamitarse el eje en que se sostiene el Falo como organizador pulsional, se derrumba al mismo tiempo la organización heterosexual de la

sexualidad, lo que tiene una consecuencia a nivel de las identidades en tanto identidades sexuadas.

De la producción fantasmática de la mantis religiosa a lo informe, la liberación del ojo, de la boca y del ano en su posibilidad de intercambio metonímico, hacen del goce sexual algo ajeno al binomio identificatorio hombre/mujer, pero para romper con este binomio, es necesario enfrentarse a lo irracional sin tomar el camino de la idealización.

“El surrealismo, de la mano de lo irracional, nos planta en la otra cara del progreso, con sus desechos, sus residuos, sus excreciones. El progreso como obsolescencia⁹³⁹”, afirma Rosalind Krauss.

De allí que en el surrealismo se distingan dos vertientes: la de la exaltación y la sublimación, por el lado de Breton y la de la exploración de lo informe con Bataille.

Este impulso hacia lo informe se va a mostrar en la “disidencia” de los surrealistas cercanos a *Documents*, del lado de Georges Bataille, de filiaciones sadianas, aunque también en Dalí, con su falo decadente, y como vimos, en Bellmer, en sus años de mayor descomposición de la dimensión falocentrada, y fue un paso adelante especialmente en algunas y algunos artistas que cuestionaron a lo mejor sin proponérselo, como producto de su propia exploración, la fijeza de las identidades y su relación al Falo.

Un ejemplo es el trabajo *La prière* de Man Ray en donde no solamente hay una burla de la Iglesia, sino que en un arranque sadiano, la función del lenguaje se desplaza de la boca al ano. El que reza, pide, con lo cual ya no solamente desde la boca se estaría demandando algo de un Otro, el soberano, Papa o Rey, sino desde la zona anal, lo cual es un juego irónico. Los pies como manos, las nalgas como rostro, nos plantean que todo el cuerpo es recinto de goce sexual, es territorio que se comparte con el otro “-pedid y recibiréis”. El ano viene a ser también, ojo. Si se piensa que la postura para gobernar del soberano, el Papa, el Rey, es el de situarse sentado en un trono o en la silla papal sobre su propio ano, la fotografía es muy potente al desplazar al soberano, sacarlo del trono, de cuclillas y, ponerle además, un cuerpo de mujer.

Lo que continuó de la belleza convulsiva en las generaciones posteriores, se resume en la paradigmática pregunta reiterada sobre la relación entre la realidad y el simulacro que generó siempre la histeria, y que permitió el deslizamiento de la preeminencia de la

⁹³⁹ *Ibid.*, p.43-44.

mirada, propia de Occidente y desestabilizó la relación entre saber y verdad en la epistemología basada en la evidencia y su aparatología de verificación.

La histérica desestabilizó esa mirada, pilar de la clínica, e impulsó a la producción del ojo como objeto de pérdida⁹⁴⁰ frente a lo cual la mirada del médico se enceguece y todo su saber edificado deja en evidencia que su construcción se realizó en medio de una niebla densa.



274. Man Ray, *Prayer*, (*La prière*), 1930. Impresión en gelatina de plata, 24 x 18.1 cm.
The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

⁹⁴⁰ Con la liberación del ojo en la producción artística y literaria.

QUINTA PARTE

LA ICONOGRAFÍA FOTOGRÁFICA DE LA HISTERIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

i. *Introducción*

El surrealismo, con su manifiesto de celebración de su cincuentenario permitió que la histeria permaneciera viva, y la publicación de las fotografías de Augustine en el número once de la revista *La révolution surréaliste*⁹⁴¹ hizo posible su continuidad como tema en el arte contemporáneo. Desde entonces, la producción de obras desde las artes escénicas y las plásticas no ha cesado y por el contrario, desde los años de 1980 hasta la actualidad asistimos a una intensificación del interés de las y los artistas y a un despliegue de obras que toman a la histeria como eje. Dos hechos marcan esta especie de explosión que sorprende: por un lado, la publicación del libro de Didi-Huberman *L' invention de l'hystérie*⁹⁴² en 1982 y por otra parte el “boom” que ha representado la circulación de información e imágenes en la era de la red electrónica. A pesar del alcance limitado que pudo haber tenido la publicación del libro de Didi-Huberman al ser en lengua francesa⁹⁴³, la gran cantidad de fotografías procedentes de la *Iconographie* y de algunas otras fuentes utilizadas por el autor permitió su acceso y difusión por varias latitudes. Hoy en día la iconografía circula libremente al haber sido digitalizada por la misma biblioteca *Charcot* de La Salpêtrière y resulta sorprendente la cantidad de “blogs” y páginas electrónicas dedicadas a su culto, el cual se ha extendido a otros álbumes fotográficos de la locura como el de Diamond, del asilo de Surrey County.

En un momento en que la electrónica y las relaciones virtuales son el pan de cada día, las fotografías de La Salpêtrière irrumpen con una fuerza inusitada. La belleza que reportan trasciende el interés histórico de la técnica fotográfica y abre la pregunta por la superficie y el gran poder de atracción de las imágenes. La conformación de nuestro universo es cada vez más virtual. Pasamos muchas horas al día ante pantallas, la del

⁹⁴¹ *La Révolution surréaliste*, núm. 11, *op. cit.*

⁹⁴² Georges Didi-Huberman, *L' invention de l'hystérie*, *op. cit.*

⁹⁴³ La edición traducida al inglés es de 2003 y al castellano en 2007.

ordenador, del móvil o del televisor, transitamos por las calles, autobuses y metro sabiendo que somos objeto reflejado en alguna pantalla en algún lugar que nos es desconocido y nos enteramos del resto del mundo y la vida de las personas a partir de imágenes que vuelan en microsegundos. En medio de esta saturación cabe también preguntarnos ¿por qué nos llaman tanto la atención estas fotografías en particular, cómo es que emerge algo que nos hace sentir que hay allí algo real y actual que traspasa lo virtual y nos sobrecoge?. Tal vez es porque su belleza es preludio del horror, porque con la forma escultórica del arco histórico se enuncia el sufrimiento de la imposibilidad del decir y el clamor por la libertad y también porque hay un punto en nosotros y nosotras que se identifica, algo que se desborda, se deshilacha y se niega a sostener las formas convencionales; porque también nos sabemos prisioneros o prisioneras en la gran institución carcelaria panóptica en la que se ha convertido nuestro mundo, y percibimos dentro ese dejo de depresión o melancolía que proviene de tal condición.

Y a lo mejor porque nos hemos apartado de la fuerza pasional de la locura y esas imágenes contienen esa memoria. En mi posición de psicoanalista me pregunto si el estructuralismo no ha dejado que se pierda algo de la sensibilidad de la insensatez misma, de la fuerza de las pasiones y los dolores en aras de un análisis que tiene como norte la formalización como estrategia para salir de la propuesta moralizante y colonialista con la que emergieron las ciencias médicas y sociales.

En ese sentido, es el arte el que viene a sonar la campana. Primero el surrealismo y ahora el arte contemporáneo, vuelven a ciertas preguntas básicas que tienden a deshacer lo monolítico, lo instituido, lo dado por verdadero, lo “identitario” sin perder de vista esta reintroducción de la sensibilidad, del retorno a cuestiones de fundamento histórico, del control y de la represión, sin escrúpulos al escarbar en nuestros horrores y temores más profundos. En las siguientes páginas encontraremos obras que desde diversos puntos de vista nos invitan a reflexionar y a sentir, a dejarnos embaucar. Son obras que testimonian del efecto que tuvo para los y las artistas el acercamiento a esta iconografía y su costado más vital, no por ello menos desgarrador.

El análisis de la obra que he realizado incluye a artistas con quienes pude hablar, visitar su estudio o espacio de trabajo, de quienes recibí mucha información y de cuya obra leí e investigué en catálogos, revistas, libros o páginas electrónicas. Mi indagación inicial incluyó a otras personas con las que finalmente no pude comunicarme, y en el camino de investigación fueron surgiendo otras y otros artistas que no tomo en cuenta en mi trabajo por razones de tiempo, pero a las que volveré en mis investigaciones futuras. Por

tanto, haré referencia primordialmente al trabajo de Marina Núñez, Javier Viver, Carmen Navarrete, de España, Zoe Beloff, Victoria Manning, Shana Lutker de Estados Unidos, Nicole Jolicoeur de Canadá, Stéphanie Lehu y Magali Rizzo de Francia.

Como señalaba en la introducción al primer capítulo sobre la historia de la histeria, lo que motivó esta tesis fue la clara relación que establecen algunas artistas dentro del arte contemporáneo entre la histeria y la feminidad en la iconografía fotográfica que se realizara en La Salpêtrière en la época del maestro Charcot. Unos trabajos artísticos dejan en vilo muchas preguntas como la relación entre arte y ciencia, entre los avances técnicos de la fotografía y el desarrollo de la clínica y la medicina, entre la espectacularización de los hallazgos científicos y el proceso de construcción de esa ecuación histeria = feminidad, histeria = sexualidad femenina en el marco de la heterosexualidad. Otros, intentan dar una respuesta, hacer una narrativa o incluso desmontar la narrativa tan pesada de esa relación. No es casual de que la mayoría de las artistas que se abocan al tema sean mujeres, ya que nos vemos de inmediato identificadas con ese compartimento estanco al que permanentemente se nos envía.

Como mencioné anteriormente, tuve la oportunidad de conversar con las artistas una a una y con Javier Viver, revisar toda su obra, analizar su sentido y el de la obra concreta sobre la iconografía en esa trayectoria del o la artista y esto me permitió sentirme aledaña a su sensibilidad, a lo que para ellas y él significó y significa el contacto con las fotografías, que fue mucho más lejos de lo que quizás esperaban en un inicio. Como bien dice Magali Rizzo: “El trabajo con imágenes es una historia de encuentros⁹⁴⁴”.

Como término común, noté el impacto producido, la dificultad de abordaje en un inicio y al mismo tiempo la imposibilidad de abandonar. Renunciar a hacer algo con estas fotografías era como desamparar a estas mujeres aunque a algunas de las artistas les requirió dejarlas de lado por un tiempo, tan grande fue la herida que les causó este encuentro. En las visitas a sus estudios me impresionó la manera en que estas y este artista se relacionan con estas imágenes, el respeto y la delicadeza con que las miran y tocan es similar a la del trato a un niño o a un anciano, a alguien frágil pero muy cercano y la rigurosidad con que trabajan es igual a la deferencia que les prodigan: la mirada atenta, las largas horas de observación, el método tan cuidadoso que emplean para llevar a cabo su trabajo, la investigación de materiales, de fuentes. Podría pensarse que trabajan como un científico, pero no, porque con lo vivo-humano no hay pantalla

⁹⁴⁴ Echeverría, P., entrevista realizada a Magali Rizzo, París, videoconferencia, 16 de febrero del 2015.

que valga, que se interponga, y por eso este y estas artistas se veían siempre en riesgo de ser atrapadas, absorbidas por esas imágenes a las que estaban ligadas. Nicole Jolicoeur inventó una especie de neologismo para ello: “En este vacío, en lugar del guión de la imagen-herida, yo lo llamo una confrontación con la realidad: Ici, moi j’image⁹⁴⁵”. El científico pone nombres-pantalla, son nombres protectores para ellos mismos, enmarcan en cuadros nosológicos como iconostasios para que las “enfermedades” no los toquen. Estas artistas libran la batalla con lo vivo sin manuales ni nosografías. Los lugares desde los que se aproximan, los medios artísticos que utilizan, el lenguaje y lo que quieren poner en juego en la relación con el espectador, es sin embargo, muy diverso. La perspectiva de análisis ideológico, de desbrozamiento de los elementos que comportan las imágenes para hacer una lectura de lo que está en juego a nivel de los estereotipos culturales sobre la mujer es sostenida por mujeres que han vivido la luchas feministas como Nicole Jolicoeur, Marina Núñez, Carmen Navarrete y Zoe Beloff. Las perspectivas foucaultianas y psicoanalíticas están muy presentes en su preocupación por cuestionar y denunciar una narrativa opresora de las mujeres, que les escamotea su lugar como sujetos de derecho, que las reduce al papel de víctimas o las considera monstruos o sujetos abyectos. El asombro ante la capacidad teatral y seductora de las histéricas, el rol de musa o las relaciones entre médicos y pacientes en un tiempo que parece lejano, llama la atención en el nuevo siglo de Stéphanie Lehu y Victoria Manning. La recuperación de la historia, la necesidad de volver al pasado para saber de nosotras mismas es una intención que pasa por una necesidad de hacer memoria, de hurgar en los archivos, como hace Magali Rizzo; es una forma de entender nuestro presente. La histeria para Lutker, deslumbra por su talento figurativo y de desfiguración, por ese inconsciente que se cifra y que a veces se presenta a cielo abierto, por sus propiedades escurridizas y burlonas, por su erotismo, por el juego e interjuego con los objetos. Para Viver son las imágenes del dolor, aquel en el que nos vemos lo que nos refleja nuestro punto más humano, deforme, más frágil y más cercano al éxtasis y también a la muerte. En todas las obras, en todas las artistas encontramos el deseo de reparación, de reivindicación, de poder aliviar ese dolor, de reconstituir un lugar que les fue negado a estas histéricas, de arrebatarse a esos sujetos el sufrimiento y la tortura y resituar la historia. Estas artistas también plantean una serie de estrategias de desestabilización del archivo: fabricar un contra-archivo para cambiar los determinantes históricos,

⁹⁴⁵ Nicole Jolicoeur, “Ici moi j’image”, en *L’Image manquante*, Carnets 1, Éditions les petits carnets, Montréal, Québec, 2005.

considerar a la histeria como un producto de la ficción médica, de los fantasmas y delirios de una profesión que buscaba cimentar su derecho a ser reconocida en la ciencia moderna. Se impone un reclamo feminista sobre las imágenes creadas por autoridades masculinas, posicionar a la histérica como una co-productora, co-creadora de las técnicas fotográficas, reconstruir la memoria, restaurar las imágenes, recuperar lo vivo dentro de la imagería médica: violentar el archivo para escribir una historia otra.

Quiero también en esta introducción hacer una referencia a la presencia del lenguaje, los gestos, la sensibilidad y la espectacularidad históricas en las artes escénicas y el cine. No es mi intención hacer un análisis porque no es el objetivo de esta tesis, pero considero que su mención es necesaria en aras de poder comprender esa relación de la contemporaneidad con la histeria. Que sirva de apunte para futuras investigaciones.

1. La contemporaneidad del lenguaje histérico en las artes escénicas y la música

En el campo de las artes escénicas y musicales no solamente encontramos una continuidad con el “divertimento popular” del “music hall” en la segunda mitad del siglo XX con artistas “histérofílicas”, sino que, como plantea Roberto Giambrone⁹⁴⁶, los gestos históricos son de una extraordinaria actualidad ya que por su capacidad de exaltar al espectador han quedado totalmente incorporados en el lenguaje de la actuación, comprendidos los vídeos musicales. El crítico de danza y teatro, en su texto *Dançar a crise: a histeria da clínica à cena*⁹⁴⁷, afirma en la misma línea que planteo en esta tesis, que desde su desaparición de los hospitales e incluso de los manuales psiquiátricos a finales del siglo XIX y principios del XX, la histeria tomó los escenarios. Eso fue posible gracias al fenómeno cultural marcado por las características teatrales del espectáculo de Charcot y sus experimentos con pacientes históricas en La Salpêtrière, así como por la emergencia de la danza expresiva alemana, que daría nacimiento al llamado Tanztheater⁹⁴⁸. El predominio de los gestos históricos en el teatro del siglo XX son más que evidentes y se enraizaron hasta el punto de que se encuentra en las recientes ejecuciones de la danza-teatro europea. Según Giambrone la razón de ello

⁹⁴⁷ Roberto Giambrone, “Dançar a crise: a histeria da clínica à cena”, *Urdimento*, 19 noviembre, 2012, p. 134.

⁹⁴⁸ El Tanztheater es la danza-teatro que emergió en 1927 de la danza expresionista alemana de los años de la república de Weimar, gracias a la influencia de los conceptos de Bertolt Brecht y Max Reinhardt. Sus figuras principales fueron Mary Wigman, Rudolf Laban y Kurt Jooss que fuera el maestro de la conocida Pina Bausch.

podría ser la necesidad de articular arte y vida donde la expresión verbal se mostraba poco efectiva. “Este teatro expresa el conflicto individual, siendo un instrumento de comunicación acerca de la crisis existencial y también una terapia⁹⁴⁹”.

Giambrone menciona a Garry Stewart director del *Australian Dance Theatre*⁹⁵⁰ y sus puestas en escena, como por ejemplo la “electrizante Giselle”, una puesta contemporánea del famoso ballet clásico. Resulta interesante anotar que el *Australian Dance Theatre* tiene una sección en la que incorporan la investigación neurológica a la dancística y otra sección de terapéutica de problemas neurológicos a partir de la danza, lo que recuerda las investigaciones y preguntas de los neurólogos y psicólogos de principios de siglo.



275. Publicidad de *G* (Giselle). *Una deconstrucción electrificante del ballet clásico Giselle por Garry Stewart*, 2008. Cartel. Adelaide Bank Festival. Australian Dance Theatre

Giambrone realiza una aproximación a una cartografía de la danza histórica contemporánea en la que menciona a Pina Baush y una lista de figuras del teatro danza⁹⁵¹, a Saburo Teshigawara⁹⁵², cuyos movimientos van de la catatonía a lo

⁹⁴⁹ Roberto Giambrone, “Dançar a crise: a histeria da clínica à cena”, *Urdimento*, 19 noviembre, 2012, p. 134.

⁹⁵⁰ Director artístico de la Australian Dance Theatre, en < <http://adt.org.au/>>

⁹⁵¹ Sasha Waltz, Jan Fabre, Emio Greco, William Forsythe, los italianos Societas Raffaello Sanzio, Pippo Delbono, Emma Dante, Teatro Valdoca, Raffaella Giordano, Roberto Zappalà, Lenz Rifrzioni Anne Teresa De Keersmaeker, Lloyd Newson y Nigel Charnock de la compañía *DV8 Physical Theatre*, Rodrigo García, Constanza Macras, Christophe Marthaler, Josef Nadj.

⁹⁵² Saburo Teshigawara y Karas, *Obsession*. RomaEuropa Festival, 2011. < <https://www.youtube.com/watch?v=PglSdLj6NUE>>

convulsivo o la australiana Narelle Benjamin, coreógrafa e intérprete del vídeo *I Dream of Augustine*⁹⁵³ del año 2004 cuya directora fue Cordelia Beresford.

Giambrone refiere a Alain Platel con su obra *Tauberbach*⁹⁵⁴, quien parte del documental *Estamira* de Marco Prado acerca de una mujer diagnosticada como esquizofrénica que vive y trabaja en un basurero de Río de Janeiro. Platel ha creado un movimiento que describe como “danza bastarda” cuya innovación es precisamente efectuar una distinción entre gesto histérico y danza.

El teatro ha dado acogida también a la histeria. Un ejemplo de ello es la presentación de la obra de teatro-danza *Augustine*⁹⁵⁵ creada en el 2003 por Fleur Darkin y presentada por la compañía Darkin Ensemble en el teatro The Place de Londres y Giambrone cita también al *New Stage Theatre Company* de New York, que realizara el espectáculo de multimedia *Some Historic/Some Hysteria*, bajo la dirección de Ildiko Lujza Nemeth en el año 2004.



276. Markus Hirnigel, escena de *Some Historic/Some Hysteria*, 2004 . Fotografía a color.
New Stage Theatre Company, Nueva York.
News Blaze, octubre 18, 2006.

⁹⁵³ Ver en Vimeo: <<https://vimeo.com/channels/178956>>

⁹⁵⁴ Ver en <<http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/tauberbach/introduction/>>

⁹⁵⁵ Se pueden ver fragmentos en

<<https://www.youtube.com/watch?v=sh2boEchvoM>>

<<https://www.youtube.com/watch?v=yvREEbJyn4w>>

En el año 2008, el fotógrafo, videoartista y performer francés Gaël L., realizó con su grupo la performance *Leçon du mardi* los días 7 y 8 de marzo del 2008 en el Petit Lieu Poileboine de Caen en el marco de la exposición *De Hysteria Chirurgica*⁹⁵⁶. El texto de base es *Les hystériques du bon Dr. Charcot* de Sophie Meyer de Abril del 2007 y puede leerse en la página electrónica del artista⁹⁵⁷. En esta performance se puso en juego la experiencia de Charcot en sus lecciones de los martes dirigidas a un público no médico a partir de la exhibición del sufrimiento de las histéricas y el uso de la hipnosis. Gaël L. produjo también un vídeo llamado *Augustine*⁹⁵⁸.

En los inicios de mi investigación entré en contacto con la coreógrafa costarricense Selma Solórzano quien obtuvo el premio Proartes 2012 con su proyecto *Augustine* de danza-teatro⁹⁵⁹, presentado en el Teatro de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica, basado en la historia de Augustine según el libro de Didi-Huberman.

Con la música sucede otro tanto. Un ejemplo es Daniel Sprintz, compositor del Conservatorio Superior de Música de Badajoz, España, que ha compuesto en el 2007 la *Iconografía de una sombra*, pieza para vibráfono y percusión, y la *Sombra de una iconografía* para conjunto de percusión y piano en el 2014, ambas piezas gestadas a partir del libro de Didi-Huberman. Esta última se presentó acompañada de este texto: “El momento, la energía del instante, el gesto, la emoción (la histeria), a modo de captura de un instante cuasi fotográfico, se presenta en la iconografía “síntesis de todo un mundo de sentimientos, de emoción. Este estadio o célula se desarrolla en sí misma con el paso del tiempo, con el tratamiento de evolución constante en un estadio de sonoridad cerrado, tal la congelación de un sentir. Es una invitación a sumergirse en el discurso y sonoridad propuesta como una hipnosis sonora...¿Quiénes son los extraños que nos observan desde el fondo gris del retrato?”⁹⁶⁰.

⁹⁵⁶ Existe un vídeo de esta exposición en <http://www.dailymotion.com/video/x923zz_de-hysteria-chirurgica-exposition-a_creation>

⁹⁵⁷ GAËL L., en <<http://www.gael-l.com/>>

⁹⁵⁸ Ver en <http://www.dailymotion.com/video/xbp5ce_augustine_creation>

⁹⁵⁹ Anuncio de invitación en <<https://www.youtube.com/watch?v=MhvFMz6imyE>>

⁹⁶⁰ Programa de VII Ciclo de música contemporánea, Conservatorio Superior de Música de Badajoz *Bonifacio Gil* 6 al 9 de mayo 2014.

2. Los rasgos de la *Iconographie* en el cine de terror

El cine no se queda atrás. La relación entre posesiones demoniacas e histeria como trabajo y pregunta que caracterizó la obra de Richer y Charcot pasó al género de las películas de terror. También el lenguaje de este género del cine está modelado en las figuras de la histeria de La Salpêtrière y su iconografía.

Encontramos en los filmes de Dario Argento como *Suspiria* de 1977, la mezcla de brujería, asesinatos y terror con la historia de chicas jóvenes enfundadas en batas blancas, proliferación de escenas que transcurren en la cama, enfrente de las ventanas o dentro de las paredes de una mansión, un hotel o una institución. En el film *Tenebre* de 1982 el grito sostenido de horror de Anne⁹⁶¹ de un minuto de duración, fue calificado de “histérico”.

Marina Núñez, quien ha retomado esta línea sutil entre histeria y posesión fue quien me aportó la pista de que el género de terror está modelado por las historias de las histéricas de La Salpêtrière y de la iconografía fotográfica: las alucinaciones, el delicado límite entre la catalepsia y la muerte, las alucinaciones, las “visiones” en las actitudes pasionales, las contorsiones, el horizonte de la muerte siempre presente, de la angustia y las crisis, el cuerpo como objeto a ser poseído por el otro (diablo o médico/medicamentos).

La película *El exorcista* de 1973, basada en la historia de William Peter Blatty y con William Friedkin como director, perfiló a la histérica poseída por el demonio: se presenta allí el arco histérico, las posiciones imposibles, la anorexia, los estigmas, la bata de dormir, las escenas en la cama, todo llevado al extremo de lo diabólico. En los siguientes fotogramas se puede observar a la niña Regan descendiendo de la escalera “hacia atrás”, como ordenaba Charcot hacer a las histéricas bajo hipnosis; su posición es en arco histérico. La figura 273 muestra una levitación en la posición de “crucifixión” típica también del ataque de la “grande hystérie” (ver figura 123). La levitación sugiere la posición de letargia en la fotografía de la *Iconographie* en que Augustine es colocada entre dos sillas.

⁹⁶¹ El filme completo puede verse en < <https://www.youtube.com/watch?v=F25veMD9Ano> >. El grito de Anne es el último minuto.



277. William Friedkin, *El Exorcista*, *Regan descendiendo hacia atrás por la escalera*. Fotograma, 1973.



278. William Friedkin, *El Exorcista*, *Regan en posición de "crucifixión", en presencia de los sacerdotes*.
Fotograma, 1973.



279. Paul Regnard, *Léthargie, hyperexcitabilité musculaire* (Letargia, hiperexcitabilidad muscular), c. 1875.
Lámina XIV. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

A este filme de William Friedkin le ha sucedido una gran cantidad. Lo sorprendente es la relación tan directa con la iconografía de la histeria que se muestra en estos carteles publicitarios de las dos películas *The Last Exorcism* y *The Last Exorcism, II*, de los años 2010 y 2013 respectivamente y que muestran el arco histérico y la actitud pasional “crucifixión”. En el fotograma podemos ver el arco histérico representado por la actriz. *The Last Exorcism* fue una película de cine independiente y de bajo presupuesto presentada en el festival de cine de Sundance en el 2010 que sin embargo logró recaudar más de veinte millones de dólares en los primeros tres días de su presentación, según Gray Brandon⁹⁶². Abalam, el demonio que posee a la chica, fue una de las figuras demoníacas recopiladas por Jacques Colin de Plancy en su *Dictionnaire infernal*⁹⁶³ de 1818 aprobado por el arzobispo de París⁹⁶⁴.

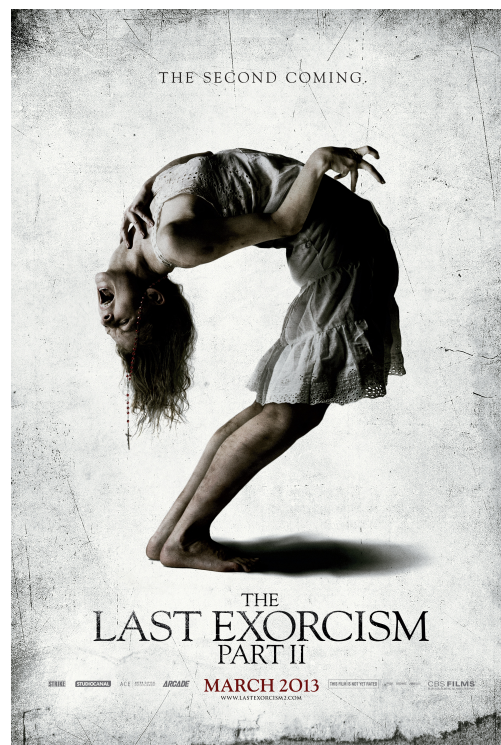
⁹⁶² Gray Brandon, BoxOfficeMojo, agosto 30, 2010. *Weekend Report: 'Takers,' 'Last Exorcism' Possess Top Two Spots*, en <<http://www.boxofficemojo.com/news/?id=2903&p=.htm>>

⁹⁶³ Jacques Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, sexta ed., París, P. Mongié, 1863.

⁹⁶⁴ Uno de las estrategias publicitarias fue utilizar el sitio de internet *Chatroulette*, un sitio creado por un estudiante ruso de 17 años. *The Last Exorcism* es un film del género de falso documental o “found footage”, llamado también “mockumentary”, derivado de “mockery”, burla, que utiliza las formas del documental siendo sin embargo una obra de ficción. Lo que se busca es apoyarse en códigos de la realidad para aportarle a la película una sensación de realismo. El argumento versa sobre una chica que es poseída por un demonio que se llama Abalam. Para nuestros efectos, lo interesante es que J. Colin de Plancy en su *Dictionnaire infernal*, plantea que Abalam es uno de los príncipes del infierno, de la corte del rey Paymon, quien se muestra a los exorcistas en forma de hombre y con cara de mujer, montado sobre un dromedario, con una diadema llena de piedras preciosas. Cuando Paymon es evocado, aparece acompañado de Bébal y Abalam.



280. Daniel Stamm, *The last exorcism* (El último exorcismo), 2010. Fotograma.



281. Ed Gass-Donnelly, *The Last Exorcism II*, (*El último exorcismo, II*) 2013. Cartel promocional.
(<http://www.thelastexorcism2.com/>)



282. Daniel Stamm, *The Last Exorcism* (El último exorcismo), 2010. Cartel promocional.

La lista de películas del género es interminable, desde *El gabinete del Dr. Caligari*, *El Golem* (de 1920) y *Nosferatu, el vampiro* (1922), todos los años se ha producido cine-terror que llena las salas. Los zombies, figura que retoma las fantasías colonialistas del vudú y las brujerías de los haitianos o brasileños ya había inspirado libros, y el film *White Zombi* con Bela Lugosi de 1932 dirigido por Víctor Halperin disparó una enorme cantidad de películas de zombies que continúan teniendo un gran éxito.

Posteriormente la película *Psicosis* de Alfred Hitchcock de 1960 interpretaría el terror hacia la locura, en este caso, con una propuesta psicoanalítica en el marco del Complejo de Edipo.

Los monstruos exóticos de los mares, como la piraña o el tiburón, se mezclan con los muñecos diabólicos, remembranza siniestra de aquellas muñecas eléctricas de principios del siglo XX y de las fantasías del creador dominado y liquidado por su creación.

Finalmente y fuera del género de terror, se debe hacer mención a la película *Nazarín*, de Luis Buñuel en la cual Beatriz es presa de un ataque de “grande hystérie” con arco histérico⁹⁶⁵, en una impactante escena.

⁹⁶⁵ El cine y los sueños: La ensoñación de Andara (sic), en Luis Buñuel, *Nazarín*, México, 1958. Fragmento editado por Gerardo Luna del ataque histérico de Beatriz, en <<https://www.youtube.com/watch?v=cVonRI9DhwI>>

*Augustine*⁹⁶⁶ es el filme reciente que la directora Alice Winocour presentó en el año 2012 en la que se narra la historia de la joven y una supuesta relación amorosa que tuviera con Charcot tal como la interpreta la filmógrafa. *Augustine* ha recibido una lluvia de críticas y fue llevada a los festivales de Cannes y de Toronto y nominada al premio César del 2013.

Todos estos datos nos revelan la continuidad que existe entre las producciones actuales, y signos, símbolos y arquetipos que se instituyeron en el siglo XIX y el XX. La matriz en la que emergió la histeria, su espectacularidad y las preguntas que suscitó están aún más vivas de lo que creemos, lo que nos hace pensar en que la sensibilidad a la que se dirigen estas película, nuestros pánicos y temores no han variado mucho desde el siglo XIX, a la vez que estas imágenes actúan como signos performativos, lo cual quiere decir que permanentemente estamos siendo bombardeados por elementos que refuerzan esa relación histeria = feminidad.

Cito aquí al trabajo realizado por Mady Schutzman en su libro *The Real Thing. Performance, Hysteria, and Advertising*⁹⁶⁷. La autora establece en su investigación, una relación entre la publicidad dirigida a las mujeres o que utiliza rostros y cuerpos femeninos y la gestualidad que encontramos en la iconografía de la histeria del siglo XIX. En un cruce entre estereotipo e idealización, las imágenes de la histeria perviven y nos entran por los ojos sin que podamos hacer nada para hacer realidad esos ideales, dejándonos en la más completa inanición que nos impulsa a una reiteración compulsiva del consumo. Este punto de vista de la construcción de los ideales de la feminidad a nivel de la cultura visual es un punto muy importante a estudiar y que, como la autora lo desvela, tiende sus hilos hasta la *Iconographie*. Un par de ejemplos son estas imágenes. En la figura 278, la modelo *Sandra Herlberg* posa para la publicidad de *Guess*. La postura de sus brazos y manos llevados hacia el cuello, capturan y al mismo tiempo desvían la atención dirigiéndola a su pecho. Su rostro complacido, adormecido, insinúa pensamientos o sueños cargados de erotismo. El cabello en mechones despeinados envía también un mensaje de ensoñación, al quedar vinculado al dormir.

En la fotografía de *Augustine* tomada por Regnard (fig. 278) la alusión al sueño erótico es más directo al haberse tomado esta fotografía en la cama. Los brazos sobre los seños insinúan el abrazo amoroso y sus rasgos faciales de complacencia no dejan duda sobre

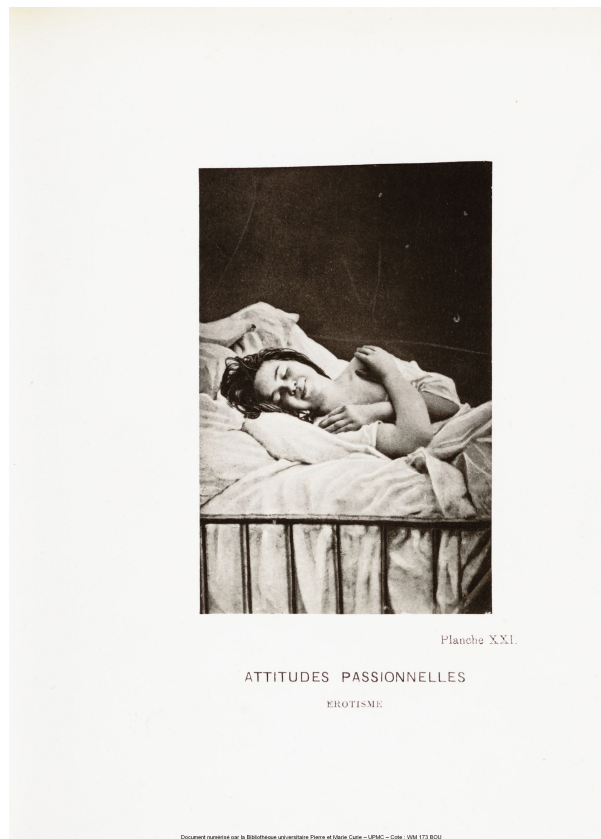
⁹⁶⁶ *Augustine*, film de 2012, dirigido y escrito por Alice Winocour, con la cantante y actriz Soko en el papel de Augustine. Se puede ver un trailer de la película en: <<https://www.youtube.com/watch?v=bIS9ekzIz9E>>

⁹⁶⁷ Mady Schutzman en su libro *The Real Thing. Performance, Hysteria, and Advertising*, University Press of New England, Hannover, 1999.

el título elegido para la fotografía (Erotismo). La semejanza entre la composición de las dos fotografías es muy grande.



283. *Sandra Herlberg en Guess?*. Fotografía publicitaria. Paul y Maurice Marciano, Guess Clothing Company, s.f.



284. Paul Regnard, *Attitudes passionnelles, Erotisme* (*Actitudes pasionales, erotismo*), c. 1878.

Lámina XXI. Fotografía 18, 5 x 21,5 cms.
Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
(París, Adrien Delahaye & C^{ie}., 1879-1880)

En el siguiente ejemplo, los rostros de la modelo y de Augustine se dirigen hacia arriba. Augustine mira algo, está en plena alucinación amorosa, según el título, y la modelo de Givenchy alucina también el perfume, “le plus magique des émotions” (la más mágica de las emociones), es el slogan. Los brazos en alto, en actitud de exaltación acompañan a la felicidad de la mirada. En ambas, el pecho desnudo es muy sensual, así como la posición del cuello. El cabello fuera del rostro, enmarca la gloria que refleja. El ardor del éxtasis es remarcado en el cartel publicitario de *Amarige* por los colores rojo y amarillo encendido utilizados en el fondo, el color del perfume y el del vestido.



285. *Amarige*, Cartel publicitario a color.
Casa de perfumes Givenchy, Francia.



286. Paul Regnard, *Attitudes passionnelles, Erotisme* (*Actitudes pasionales, erotismo*), c. 1878.
 Lámina XXIII, detalle. Fotografía original 18, 5 x 21,5 cms.
 Desirée-Magloire Bourneville y Paul Regnard.
Iconographie photographique de La Salpêtrière.
 (París, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880)

La publicidad es cultura visual, y de hecho es un campo que está atravesado y en el que convergen arte, ciencias sociales y neurológicas. En ese sentido se asemeja también a la estructura montada en La Salpêtrière en la época de Charcot: ese cruce entre arte, religión y ciencia neurológica de la cual nos hablan las y los artistas que trabajan sobre la *Iconographie* en el arte contemporáneo.

CAPÍTULO I

LA NATURALIZACIÓN DE LA HISTERIA CRÍTICA DE UNA FICCIÓN DESDE EL ARTE CONTEMPORÁNEO

En el capítulo I de la *Tercera Parte* de esta tesis, vimos cómo la definición del Otro y de la identidad en occidente fueron parte del proceso de colonización y del establecimiento de los Estados-nación en medio de la batalla entre el poder laico y religioso. Dentro de la definición de la Otredad, las mujeres en relación a la heterosexualidad y las histéricas, junto a los colonizados, gracias a los progresos de la ciencia recibieron la justificación de su lugar subalterno “naturalmente dado”.

El concepto “naturaleza”, según la Real Academia Española de la Lengua, refiere entre otros a: “Conjunto, orden y disposición de todo lo que compone el universo”; “Especialmente en las hembras, sexo (condición orgánica)”; “Especie, género, clase”; “Compleción o temperamento de cada individuo”; “Señorío de vasallos o derecho adherido a él por el linaje⁹⁶⁸”. Esta noción surgió con la colonización como un Otro que podía y debía ser sometida por el “Hombre” como se hacía con los salvajes colonizados y con las mujeres. El “Hombre”, definición del hombre blanco europeo conquistador, hizo florecer las ciencias de la naturaleza con sus excursiones a otras tierras y otros mares en las que se embarcaban los científicos que luego ordenaban en catálogos sus descubrimientos. El orden, la clasificación, la jerarquización y la transmisión de un linaje que garantizara las jerarquías era fundamental para organizar el mundo.

Cartografiar se convirtió en un requerimiento para el dominio, no solamente geográfico, sino humano. Conocer al salvaje, recorrer los entresijos de su cuerpo con la observación, realizar comparaciones, catalogar, era indispensable también para establecer las diferencias y por lo tanto, la identidad del europeo que era el punto de llegada de una naturaleza que se perfeccionaba. Por el contrario, el salvaje era el representante de lo primitivo, del punto de partida al que se podría volver de no tener un control preciso sobre la naturaleza. El encuentro con el salvaje colonizado reactivó los temores de la regresión que se hacía evidente en la misma Europa en los degenerados y

⁹⁶⁸ Real Academia Española, *Diccionario*, naturaleza, en < <http://lema.rae.es/drae/?val=naturaleza> >

los monstruos que ya desde hacía siglos circulaban por las calles arrastrando su miseria. La consideración anterior sobre la monstruosidad privilegiaba el origen moral pero las nuevas teorías apuntaron a la decadencia física, a las leyes de la herencia, los efectos del medio, las diferencias anatomo-morfológicas entre las razas. El concepto de Naturaleza y de ciencias de la naturaleza nacen para depurar al Hombre nuevo, el de la Razón, el de la inteligencia y el empuje al dominio, varón, blanco, europeo: un nuevo proyecto laico y liberal que efectuaba un parte-aguas entre el desarrollo científico y el poder eclesiástico que tradicionalmente se aliaba a las monarquías. Su objeto de estudio nace y se establece como razón discursiva en la historia del colonialismo y la noción de raza así como de la diferencia sexual, diferencia anatómica de los sexos. Es la “naturaleza humana”, ya no el designio divino, es la evolución natural de las especies, no la Creación, es la Razón, no la Fe, las leyes naturales, no los misterios divinos.

La teratología nació como ciencia biológica con Saint-Hilaire y Morel en el siglo XIX y dio paso a los sistemas clasificatorios de las personas al efectuarse un continuum entre el humano y las plantas o animales a la vez que se establecía un modelo común ideal a partir del cual se podía arbitrar la degeneración de las especies o su correcta evolución. Las características anatomo-morfológicas de las razas y de los degenerados permitían proyectar a la vez la decadencia moral producto ahora ya no del pecado sino de la misma corrupción hereditaria, alcoholismo o pobreza del medio y era sin duda un retorno a lo primitivo. Sabemos que la histeria cayó dentro de la categoría de la degeneración al igual que las demás locuras, las prostitutas, los homosexuales y los discapacitados. Y todos y todas ellas fueron encargados a las ciencias médicas que debían hacer algo para lograr su readecuación, su normalización, que era un asunto de salud pública y que arriesgaba al hombre nuevo.

Este encargo no surgió de la nada. En el momento del nacimiento de la ciencia moderna las ciencias médicas tomaron un camino diferente al de las otras ciencias y se quedaron del lado de las naturales, lo cual tuvo como consecuencia un límite al saber, una voluntad de no saber, como planteó Foucault. Aquello de lo que la religión y la moral se hicieron cargo durante siglos, las “emociones”, las “pasiones” y lo calificado de “humano” debía ser explicado y rectificado por la medicina que al optar por las ciencias de la naturaleza entraba en la dicotomía de lo normal o anormal y en el binarismo del lenguaje y su urgencia de nombrar. Sus escasos instrumentos para intervenir lo anómalo dotándolo de una explicación, la hicieron caer de nuevo en el terreno de la moral, por donde se colaba también la religión que a pesar de la Ilustración

y su aspiración laica y liberal no pudo desplazarla del todo. Las ciencias médicas debieron debatirse con los códigos religiosos de la pastoral, del derecho canónico y de las leyes civiles, como vimos con Foucault. Su terreno quedó entonces en un lugar de arenas movedizas con dificultad para definir un objeto de estudio propio y en una posición de servidumbre entre el poder soberano y el disciplinario. La medicina quedó atrapada en la demanda de preservar la “saludable” y natural monogamia, la normalidad de la vida sexual heterosexual con fines reproductivos y tuvo que elaborar los discursos sanitarios de los peligros de las desviaciones, incluida la elaboración de sus catálogos de perversiones y la creación de los instrumentos para su tratamiento y normalización.

Con sus limitados recursos y pocas técnicas propias, la medicina moderna se vio obligada a importar una serie de instrumentos del campo de la vigilancia civil que le permitieran ordenar su campo y hacer visibles y medibles los síntomas y sus causas que se ocultaban debajo de la superficie de difícil escrutinio del cuerpo humano. No tuvo más remedio que ceder su rigor científico para participar en una red de instituciones de custodia convirtiéndose en policías de los cuerpos y de sus inscripciones somatopolíticas. A cambio, se le otorgó autoridad para la experimentación y el uso de técnicas de violencia eximidas de tal calificativo, a la vez que se le concedió un lugar de prestigio social y de poder dentro del nuevo sistema hospitalario del siglo XVIII. Esto es, fue elevado a la condición de ciencia, y a los médicos, al de representantes de la naturaleza, como dice Donna Haraway.

La naturaleza enmudeció con la ciencia moderna cuando las estrellas dejaron de hablarle al ser humano y por eso debía tener un representante, y éste es el científico quien gracias a la distancia que logra poner supuestamente frente al objeto de estudio mantiene a raya sus pasiones y subjetividad. La distancia es tan necesaria que aquello por lo cual él va a hablar debe estar fuera del discurso, pero como cualquier ratón de laboratorio queda bajo su potestad: “Lo representado debe retirarse de los nexos discursivos y no-discursivos que lo rodean y lo constituyen y resituarse en el dominio autoritario del representante”, afirma Donna Haraway⁹⁶⁹.

Así como el científico requiere de la naturaleza para legitimarse, las ciencias médicas requieren de las históricas, los homosexuales, los “fenómenos”, que serán retirados de circulación y encerrados en las instituciones creadas ex profeso. Sus cuerpos serán entonces “hablados” por el médico. En este sentido, el pensamiento de Haraway es muy

⁹⁶⁹ Donna Haraway, “Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles”, *Política y sociedad*, núm. 30, 1999, p. 138.

claro: "El concepto de naturaleza científica implica una representación, donde se restituyen siempre objetos de tipo especial que autorizan a un ventrílocuo. El tutelaje será eterno. Lo representado queda reducido al estatus permanente de recipiente de la acción, sin poder ser nunca un co-actor en una práctica articulada con otros compañeros sociales diferentes, pero vinculados⁹⁷⁰".

La criminología no nació lejos de la medicina del siglo XIX con su concepción lombrosiana del rasgo hereditario del delincuente (el delincuente nato) y la degeneración de éste, y a su vez, la medicina no estuvo distante de Bertillón ya que al tratar con el ser humano, la nomenclatura debe ser asumida por éste. No basta con clasificar y nombrar como lo hace la biología con las plantas, sino que el nombrado debe asumir que él es *eso* que se nombra. La política de las identidades es una política de control. Las identidades, el sentimiento de sí, y hasta la heterosexualidad como internalización de ese sentimiento de sí es producto de la tecnología social heteronormativa. Así ocurrió con la histérica. Debía asumirse mujer histérica, con toda su problemática girando alrededor de su menstruación, sus ovarios, sus zonas histerógenas para que lograra someterse a la medicina, para ser su objeto y para que el médico sea quien la representara, quien hablara por ella. Y hablaría, pero no por ella, sino desde sus propios fantasmas, ambiciones, temores y deseos.

La naturaleza es entonces un constructo ideologizado que remite a una ficción que actúa en una relación especular naturaleza-cultura, naturaleza-Hombre y que en la problemática que nos ocupa, la de la histeria, viene a ser la noción que funciona como amalgama entre ella y el género mujer dentro de la heterosexualidad. Mujer = histeria es una categoría naturalizada que como la batalla entre ángeles y demonios fue apuntalada por una imaginería que bebió de las fuentes de la iconografía religiosa.

Y es que sucedió que la Modernidad no se estableció sin contradicciones y los cortes con el régimen soberano no fueron tan limpios. Las líneas de continuidad en el régimen disciplinario son perceptibles en el traslado de ciertas fantasmáticas que viajaron en el tiempo y la histeria en una especie de burla al poder médico da cuenta de ello con sus delirios religiosos renacentistas y su teatro de dioses y demonios. Las dificultades que tuvo la medicina para establecerse como ciencia con poder explicativo no le permitió renunciar a las imágenes que la historia les heredó, particularmente la historia del arte y

⁹⁷⁰ Donna Haraway, "Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles", *Política y sociedad*, núm. 30, 1999, p. 138.

es lo que descubre, como veremos más adelante, la obra de *Javier Viver*, *Revelaciones* y *La leçon de Charcot* de *Jolicoeur*. La iconografía de La Salpêtrière importó directamente los arquetipos religiosos traspuestos en imágenes por el arte del renacimiento y el barroco español. Al intentar producir un saber sobre el delirio, las degeneraciones, el sufrimiento y la locura, la Modernidad realizó catálogos con esos arquetipos. El acto de nombrarlos permitió al científico tomar una distancia y vacunarse contra lo que podría producir la cercanía con los cuerpos sufrientes.

1. La batalla laica de la naturalización y la contradictoria confrontación con los elementos religiosos en la teoría sobre la histeria y en la Iconographie

1.1. La Leçon de Charcot es invadida por espíritus demoniacos

La temática de la relación histeria-naturaleza será abordada por la artista canadiense Nicole Jolicoeur de una manera sumamente irónica, disparando al punto, certera e hiriente. Jolicoeur, que trabaja desde los años ochenta en la temática de la *Iconographie*, antes incluso de escribirse el libro de Georges Didi-Huberman *La invención de la histeria*⁹⁷¹, ha formulado y seguido un proyecto artístico propio acerca de las relaciones entre arte y medicina, especialmente a partir de los registros fotográficos de la locura y desde una crítica foucaultiana y psicoanalítica de la ficción médica. La artista en su obra nos revela la importancia de la aplicación del método experimental para la constitución de la nueva ciencia neurológica inaugurada por Charcot donde además, como hemos visto, se mezclan los intereses del ascenso político de los sectores republicanos en Francia. Éstos conllevaron al desplazamiento de la Iglesia y lo religioso de la gestión de la salud pública y la educación y a la vez, al dominio de la histeria como símbolo de lo incontrolable e inatrapable femenino, uno de los nombres de la Otredad en lo que concierne al proyecto de la colonización.

Jolicoeur se coloca en el punto exacto de la contradicción y a la vez de la doble misión de Charcot: la de desplazar a la religión y sus explicaciones demonológicas del cuerpo de la histérica y de todo el ámbito hospitalario que la circundaba. La artista logra ver

⁹⁷¹ Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, op. cit.

claramente que en el momento mismo de la efectuación de esta excomunión Charcot ocupa ese espacio colonizándolo para la ciencia moderna, la ciencia nueva que brindaba explicaciones, una ciencia de la evidencia, ya no de la creencia: la ciencia neurológica. *La leçon de Charcot*, obra de Jolicoeur de 1987, escenifica esa batalla contra la religión, sus desafíos y sus contradicciones y la importación de los elementos nominativos y características de la iconografía renacentista y barroca religiosa a los estudios neurológicos y la construcción de la iconografía de La Salpêtrière.

En el año de 1987, fue invitada a exponer en la ciudad de Sault Ste. Marie, Ontario en ocasión del evento artístico *Sans demarcations* organizado por el Programa de intercambio cultural Quebec-Ontario. La artista eligió trabajar en la biblioteca de la comunidad, lugar muy conocido y concurrido por los habitantes del lugar.

La instalación, un *site-specific*, que constaba de dos obras unificadas bajo el nombre *La leçon de Charcot*, implicó la intervención de la fachada principal de vidrio que mide 4.6 x 22 m. y la pared interna de la biblioteca, la cual se encuentra separada de la vidriera por un pasillo. En el lobby del lugar, colocó cartel grande de la pintura *Un Leçon clinique à la Salpêtrière* (1887) de André Brouillet, la que intervino con crayones y pintura blanca.

En la superficie de la vidriera plasmó esbozos de escenas de pintores renacentistas que fueron recopilados por Charcot y Richer en su libro *Les démoniaques dans l'art*, uno de los cuales fue trazado también sobre el cartel de la pintura de Brouillet. Las imágenes en el vidrio fueron dibujadas con pintura de látex de fácil eliminación posterior. La vidriera da a un pasillo que se forma entre ésta y un muro que se encuentra alineado a ella de tal manera que los trazos realizados por la artista permitían que con la filtración del sol otoñal las figuras se proyectaran en esa pared. Asimismo, estas escenas podían verse desde dentro hacia afuera como los negativos de las fotografías se ven a trasluz.

En la imagen 287 se puede observar la fachada del edificio de la biblioteca pública de Sault Ste. Marie. Detrás del antejardín se extiende el gran ventanal sobre el que Jolicoeur trabajó las escenas, las que configuraban el cuadro que llamaba la atención desde su exterior creándose dentro una duplicación del mismo cuando el sol tocaba el vidrio. El efecto espectral que se producía con las figuras flotantes en el espacio del corredor podía dar la sensación de espíritus que habitaban ese espacio del saber.



287. Nicole Jolicoeur, *La Leçon de Charcot*, 1989.

Pintura de látex sobre vidrio de 4.6 x 22 m. Exposición *Sans demarcations*.

Instalación in-situ realizada sobre los vidrios de la fachada y el interior del corredor de entrada de la biblioteca municipal de Sault-Ste-Marie, Ontario.

Una biblioteca es un archivo del conocimiento racional acumulado y también es un edificio que resguarda las letras de la ficción, como la literatura. Los libros desde sus estantes, compiten unos con otros. Unos reclaman decir la verdad de la verdad y los otros sostienen que la ficción genera efectos de verdad. A partir de la cimentación de la ciencia moderna esos anaqueles de la ficción se vieron engrosados con los tomos de los textos religiosos y empezaron a formar parte de las secciones dedicadas a los cuentos y la superstición. Charcot y La Salpêtrière del siglo XIX vienen a estar correctamente representados en este escenario. Por ello existe una *Bibliothèque Charcot* que resguarda los libros que él y sus discípulos escribieron y publicaron, con los que se formaron y discutieron.

En cualquier biblioteca pública, entonces, convive la batalla entre la ciencia y la religión, entre la racionalidad y la ficción. Nicole Jolicoeur con su *site-specific* recrea esa polémica que literalmente se librara en el cuerpo de las mujeres histéricas en La Salpêtrière, en los espacios dedicados al conocimiento y a la transmisión del saber tan bien representados por Brouillet. Desde el ventanal, hace ingresar el espectro de las poseídas por el demonio, de los exorcismos, de la guerra entre los santos y los diablos, entre el bien y el mal. Las lecciones del maestro Charcot son intervenidas,

interrumpidas por los fantasmas que aún rondaban en el siglo. El saber médico pierde terreno al confrontarse con el religioso y desvelar Jolicoeur una estructura de poder similar: los cuerpos poseídos por el amo demonio, o por el amo Charcot son los mismos cuerpos. Nicole los hace irrumpir de una manera que engendra a estas mujeres como simples haces de luz, inatrapables por la medicina, espectros que se escapan como se fugaba Geneviève y se evadió Augustine, como se negaba Blanche-Marie con su mal humor, con sus éxtasis, con las catatonías.



288. Nicole Jolicoeur, *La Leçon de Charcot*, 1989, detalle.

Pintura de látex sobre vidrio de 4.6 x 22 m. Exposición *Sans demarcations*.

Instalación in-situ realizada sobre los vidrios de la fachada y el interior del corredor de entrada de la biblioteca municipal de Sault-Ste-Marie, Ontario.



289. Andrea del Sarto, *Saint Philippe de Néri délivrant une possédée*, c. 1512. Dibujo del detalle del fresco.
 Claustro de la Iglesia de L'Annunziata, Florencia.
 (Jean-Martin Charcot y Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'Art*,
 Paris, Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier, 1887)

En la fotografía 283 se observan sobre la vidriera ocho de los doce cuadrantes con diferentes escenas. En el cuadrante inferior derecho, Jolicoeur reproduce un dibujo del fresco de San Filippo Benizi o San Filippo de Neri liberando una mujer poseída por el demonio. Realizado para el claustro de la Iglesia de la Annunziata en Forencia por Andrea del Sarto, la obra original de alrededor de 1512, muestra a una mujer que cae para atrás mientras es sujeta por tres personas. San Filippo levanta su mano en gesto de invocación al demonio desde la santidad que él representa como intercesor divino. Otras mujeres corren para hacerse partícipes del momento y desde lo alto, en el balcón, algunos asoman sus rostros y cuerpos. Personas de diferentes clases sociales, como deja ver su vestimenta, son testigos del milagro de San Filippo, cuyo gesto se magnifica con la monumental arquitectura que lo envuelve. El santo sin embargo, aparece retratado con toda su sencillez.

Un fragmento de este fresco fue recopilado por Charcot y Richer para su libro *Les démoniaques dans l'art* en forma de dibujo a plumilla según la figura 289. Estos mismos trazos son los que estampó Jolicoeur en la vidriera. Desde su punto de vista científico, Charcot y Richer encuentran en esta “posesión” los signos del gran ataque histérico en su inicio, en el primer periodo del ataque epileptoide: los dedos en punta, la

cabeza en reversión, las piernas dobladas. En este caso, el pintor era un agudo observador. Veremos que no siempre Charcot valida a un pintor en su conocimiento de la enfermedad, aunque le reconoce la cualidad de una imaginación vívida.

Charcot con su interés en el arte, adoptó el papel de un historiador como un anticuario recopilando y catalogando la obra artística relacionada con la locura y las deformidades, la que publicó en sus dos libros *Les demoniaques dans l'art* y *Les difformes et les malades dans l'art*. Siguiendo a Gilman, la perspectiva que adoptaba no era la de un analista de esas imágenes, su interés era más bien su utilización para probar que la histeria fue territorio de la medicina desde siempre y no comarca religiosa. Desde las categorías que establecía en su época, según sus propios signos establecidos para cada enfermedad y su clasificación, pretendía comprobar su existencia en otras épocas y las pinturas y esculturas, cerámicas y murales le servían de evidencia.



290. Andrea del Sarto, *San Filippo Benizi libera un'indemoniata*, c.1512.

Fresco en el claustro de los votos.

Iglesia de la Santissima Annunziata, Florencia.

En el lado superior izquierdo de la vidriera una mujer se contorsiona, cae con sus brazos abiertos en el regazo de un hombre que intenta sostenerla mientras sus piernas se cruzan y su espalda se dobla, abre los ojos con desmesura y la melena se suelta en unos movimientos que parecen violentos, mientras la santa Catalina de Siena se inclina sobre ella. Con su mano elevada y sus dedos en gesto de bendición, con la otra mano sujeta su hábito y exhorta al demonio a abandonar el cuerpo de la mujer. Su posición es de dominio y de auxilio pues contrasta con la descomposición de esa dama que viene a ser sujeta por un hombre mientras un perro ladra asustado y un joven intenta escapar de la escena, desviando su cuerpo y su mirada. Muchas personas la rodean, unas, impasibles, permanecen sentadas, mientras otras sí tienen un gesto de temor en medio de un ambiente de comentarios y cuchicheos.

En el boceto realizado por Francesco Vanni⁹⁷² a partir de una fotografía que nos presentan Charcot y Richer en el texto *Les démoniaques dans l'art*, el dibujante añade tres diablillos que sobrevuelan y salen por el costado superior derecho, elemento que no aparece en el fresco original y que no deja de ser chistoso e irónico. Como en el cuadro anterior, el gesto de la santa es engrandecido por la arquitectura que la encuadra.

Santa Catalina era una mujer que solía caer en éxtasis en sus visitas a la capilla de los dominicos. Luego de una visión que tuvo, decidió conservar su pureza virginal y entrar en oración encerrada en su casa por años ya que sus padres no querían que ella ingresara en un convento. Al paso del tiempo decidió salir y dedicarse al cuidado de los menesterosos y enfermos, por lo cual se la invoca como patrona de las enfermeras. Ella misma presentaba los estigmas de Cristo.

Su padre era un artesano en Siena y Catalina era la hija número veinte, lo que revela su lógica procedencia humilde que no evitó que se convirtiera en Doctora de la Iglesia gracias a su paso político como asesora del Papa.

En el libro de Charcot y Richer se refieren a este cuadro y a un grabado que contiene los mismos elementos básicos a excepción de presentarnos a santa Catalina con la azucena en la mano como se la ilustra a nivel religioso. En él, hacen alusión a la caída a tierra de la posesa, sus brazos abiertos, sus piernas cruzadas y la mano izquierda crispada, mientras sus ojos inflamados con un poco de estrabismo y la boca torcida podrían indicar que está pasando por una crisis histérica, aunque después de un atento escrutinio

⁹⁷² Francesco Vanni (1563/64–1610) reconocido artista manierista de Siena, cuyo trabajo pictórico denota la influencia de la técnica y perspectiva naturalista de Carracci y Caravaggio.

concluyen que más bien esta escena es la fantasía del pintor y no proviene de la realidad. Esta pintura resultó un buen ejercicio de su cuadro nosológico.



291. Francesco Vanni, *Estudio para la obra Santa Catalina de Siena liberando a una posesada*, c. 1361.
Fresco en la Basilica Cateriniana San Domenico.
Estudio en el Museo del Louvre.



292. *Sainte Catherine de Sienne délivre une possédée.*
Jules Michelet, dibujo según una fotografía del fresco de
Francesco Vanni en la Iglesia de Santo Domingo, Siena, c. 1361.
(Jean-Martin Charcot y Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'Art*, París, Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier, 1887)



293. Peter Paul Rubens, *La possédée*, 1620. Detalle.

Jules Michelet, dibujo según la fotografía del cuadro en la Iglesia de San Ambrosio, Gênes.

(Jean-Martin Charcot y Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'Art*, Paris, Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier, 1887)

La parte superior derecha del ventanal está dominado por el trazado del detalle del cuadro de Rubens que se encuentra en la Iglesia de San Ambrosio de Génova. En este fragmento nos encontramos frente a lo que Charcot y Richer, nos dicen, forma parte del grupo de *La possédée* de Rubens.

La mujer es llevada por un hombre hasta la presencia del milagroso San Ignacio, quien la sujeta mientras la mujer echa su cuello, su rostro y todo su cuerpo para atrás en lo que ha perdido todo equilibrio. Según el comentario de Charcot y Richer, la forma de sus movimientos aparentemente convulsivos no es sin embargo tan característica y el cuadro de la serie que se encuentra en Viena sería muy superior a éste en su representación de un ataque de histeria. Sin embargo, el de Viena no tiene el “arc-de-cercle” que se observa aquí.



294. Peter Paul Rubens, *Los milagros de San Ignacio de Loyola*, 1615-20.
Óleo sobre lienzo, 4,00 x 2,75 m.
Chiesa del Gesù, Iglesia de San Ambrosio, Génova.

En el dibujo, el otro hombre mira al cielo y levanta su brazo en demanda de atención, las mujeres esperan que el milagro recaiga sobre sus hijos, así como la anciana y el hombre semi-desnudo que se encuentra a la diestra. El clero como corte trasera, mira a san Ignacio que eleva su mirada al cielo con los brazos abiertos en actitud de espera del otorgamiento del poder de curación por parte de Dios.

Jolicoeur, en su obra artística, hace una alegoría del escenario en el que se desenvolvían Charcot, sus discípulos, las histéricas y el saber. Con este cuaternario, lo que se imponía era literalmente “atrapar” a los espíritus renacentistas, llámese demonio, éxtasis, estigmas, misticismo, todo lo que no tenía o no hacía sentido, y estudiarlo, medirlo, aplicar el orden de las palabras y las tablas, cuadros, esquemas, mediciones. La doble misión de Charcot se cumpliría, el proyecto laico se instituiría y se lograrían someter esos cuerpos para la investigación. Sin embargo, la presencia de textos sobre demonios y Sabbat en la *Nouvelle iconographie* aún después de la muerte de Charcot, nos dice que la batalla contra la Iglesia era un hueso duro de roer.



295. Nicole Jolicoeur, *La Leçon de Charcot*, 1989.
 Cartel sobre papel, gouache y acrílico sobre tabla de madera.
 Exposición *Sans demarcations*.
 Instalación in-situ, lobby de la biblioteca municipal de Sault-Ste-Marie, Ontario.

La otra pieza del conjunto es el cartel del cuadro de Brouillet que fue montado en un panel de madera e intervenido para hacerlo un collage con gouache y acrílico. La biblioteca, el entorno en el que se encuentra la pieza, reenvía al saber académico y el cuadro a una lección académica de Charcot a sus discípulos pintado a la vez por un pintor académico. La autora lo coloca en el lobby de la biblioteca, espacio que hace alusión al lugar donde se encuentra actualmente el original, en el lobby de entrada del Museo de Historia de la Medicina en la Facultad de Medicina de la Universidad de París V-Descartes en París, y a la vez, a una copia del tamaño del original en el lobby de entrada al anfiteatro Charcot del Hospital de La Salpêtrière.

El hecho de que sea una mujer (Jolicoeur) quien intervenga esta lámina resulta muy simbólico porque se trata de un cuadro que exalta la figura masculina equiparándola al saber/poder. El gouache vertido “abre” el cuadro, algo se derrama escapándose de él a los pies de Charcot y Blanche-Marie, mientras la figura dibujada por Jolicoeur sobre los discípulos, una de las pinturas de exorcismos de las utilizadas por Charcot y Richer de *Les démoniaques dans l’art*, los tacha como estudiantes de ciencia a la vez que introduce una dimensión fantasmagórica, quizás queriendo resaltar la autora esa fantasía aún presente de la posesión demoniaca. Charcot es equiparado así al lugar del exorcista. Por otra parte, al ser intervenido, el cuadro pierde su potencia, es alterado y su

coherencia y unidad resultan distorsionadas. Jolicoeur introduce una disrupción, un ruido en esa narrativa del cuadro, tan racional, armónica, cerrada, y falogocentrista y que ha ingresado tal cual en la historia de la medicina.

Ella utiliza así los mismos principios que utilizó Charcot pero para desmontar la ilusión. Jolicoeur, en primer lugar, convierte la pintura *La lección de Charcot* en una fotografía y en el trabajo sobre los cristales subvierte la función de la cámara fotográfica, que representó para Charcot el triunfo de lograr una transposición de la realidad. Jolicoeur logra lo inverso poniendo en cuestión la supuesta verdad de la fotografía y su capacidad de fijar la realidad. Literalmente, la imagen se desmonta, se ve tras bambalinas lo que ocurre, cómo se construye la imagen y su realidad ficcional. Al mismo tiempo, se tocan las formas y la organización arquitectónica que establece los lugares de cada cual, el que aprende y el que instruye, la biblioteca como edificio que hace creer, la educación como transmisión de ideología. Frente a la precisión buscada por la ciencia, estas imágenes acariciadas por el sol, se difuminan, se mueven y rompen con los lugares fijos asignados a cada cual y con la perspectiva racionalista, la que queda en duda.

Tanto uso y recurso de las imágenes de posesiones demoníacas, tanta utilización de los significantes religiosos para nombrar las convulsiones, retorcimientos y gesticulaciones finalmente establece una continuidad, no una ruptura con las creencias religiosas y es un hecho que las histéricas van a seguir haciendo síntomas de posesiones demoniacas, de estigmas y crucifixiones que van a mantener al cuerpo médico desconcertado.

Son constantes las comparaciones en la *Iconographie* y en la *Nouvelle Iconographie* de los ataques que sufrían las histéricas con las historias religiosas y populares de las posesiones todo lo cual la ciencia podría explicar, según Charcot.

El sufrimiento de Marceline recordaba a Charcot y a sus médicos internos a las ursulinas de Loudun, monjas de esa comarca francesa que fueron víctimas del demonio en 1634. Se las conoce también como las “endemoniadas” de Loudun y fueron supuestamente hechizadas por el cura Urbain Grandier quien de hecho, fuera acusado de brujería por ellas mismas y condenado a la muerte en la hoguera. Una de estas mujeres, Elisabeth Blanchard, fue poseída por seis demonios y en la narrativa de La Salpêtrière su historia se ilustra con el dibujo de Rubens, *Démoniaque*. Los ataques sincopales de V...C..., otra de las pacientes de la institución se asemejaban a posesiones de súcubos, y Bourneville refiere a Nicole Obry, conocida como Nicole de Vervins de la localidad homónima a quien el abate Geoffroy de Billy le realizó el exorcismo extrayendo veintiséis demonios y otros cuatro diablillos en 1561, todo esto en la lucha contra el

protestantismo que no reconocía la transubstanciación. Geneviève, cuya historia clínica se relata en la “observación IV” de la iconografía titulada “succube”, era objeto de comparaciones con las posesas porque sus posiciones y contracturas semejaban la crucifixión y el éxtasis además de presentar estigmas.

En la literatura científica de La Salpêtrière encontramos las historias de la hermana Madaleine Bavent de Louviers, quien acusara al cura director del convento y al vicario de Louviers de haberla hechizado y llevado a un sabbat, haberla casado con el diablo y obligado a mantener con él relaciones sexuales encima del altar, lo que generó las mismas acusaciones por parte de otras monjas. Todas presentaron los signos de posesión: contorsiones, glosolalia, blasfemias y estigmas. De Geneviève se remarcó siempre en las publicaciones de los médicos de La Salpêtrière que era de Loudun, la localidad del evento de las posesas ursulinas y que presentaba estigmas como Marguerite Maria Alacoque, monja del siglo XVII.

1.2. Actitudes pasionales que se queman en el infierno de la ciencia

En el año 1996 Núñez realiza una serie de cinco óleos, *Sin título (locura)*, a partir de las fotografías de las llamadas “actitudes pasionales” tomadas por Paul Régnard a Augustine y que se publicaran en la *Iconographie*: erotismo, éxtasis, amenaza, burla y súplica son fotocopias sobre raso desde el libro de Didi-Huberman⁹⁷³ y pintadas al óleo. La artista añade unas filacterias con el nombre de cada una de las actitudes pasionales según la caracterización que hiciera Charcot de cada pose. Las filacterias, nombre de origen griego (phylakterion) que quiere decir amuleto, llegan al cristianismo a través del uso que hacían los judíos y son cintas con las que rodeaban un brazo y la cabeza en que están inscritos pasajes de las sagradas escrituras que recuerdan la salida de Egipto. Los judíos les llamaban tefilín puesto que los amuletos estaban prohibidos para ellos. Los primeros cristianos las siguieron usando y luego fueron incorporadas en la iconografía religiosa con el nombre de filacterias probablemente para distinguirlas de las judías. El caso es que las filacterias se usan para nombrar y para designar una característica o hacer una descripción sintética del cuadro siempre con contenido religioso o heráldico. Con el uso de estas cintas, Núñez puntualiza la asignación de ciertas cualidades o características a la histeria: burla, súplica, éxtasis, amenaza,

⁹⁷³ Georges Didi-Huberman en su libro *La invención de la histeria*, op. cit., pp. 182, 189, 190, 192, 193.

erotismo. Designación femenina, por cierto, estampada en una delicada tela de uso femenino. El drama de Charcot, su propia disociación entre la dimensión religiosa y su apuesta por la ciencia Moderna están aquí en la inscripción religiosa de una nomenclatura que pretendía ser científica.

Núñez plantea que con las filacterias ella quería traer a discusión que lo que en una época se interpretaba desde un punto de vista religioso en otra adquiriría una perspectiva científica, lo que era místico de repente se tornaba corporal. “Las que eran consideradas iluminadas, los poseídas, tanto si la posesión era divina como demoníaca, de repente son enfermas, indignas representantes del género humano, con un entendimiento debilitado. Unas podían ser ensalzados como místicas o condenadas como diabólicas, pero no dejaban de ser instrumentos de fuerzas poderosas”, afirma⁹⁷⁴.

La iconografía de La Salpêtrière cobra la misma forma de la imaginería religiosa. Basta ver una postal dedicada a algún santo y la diferencia con las fotografías tomadas a estas chicas en sus actitudes pasionales de exaltación es casi nula. Núñez apunta a este aspecto en sus trabajos en raso, nos transporta hacia esas imágenes y a los objetos religiosos similares como los manteles, las estolas y las casullas bordadas con la imagen de la virgen dolorosa o en éxtasis. Núñez es una gran conocedora de la iconografía religiosa y pasó mucho tiempo en los museos contemplando las grandes obras del renacimiento y del barroco y dice: “Que me influya la iconografía religiosa no es extraño porque en muchas épocas fue la única, todos los cuadros importantes eran religiosos y son aquellos con los que nos hemos educado⁹⁷⁵”.

⁹⁷⁴ Echeverría, P., entrevista realizada a Marina Núñez, Madrid 8 de Noviembre del 2014.

⁹⁷⁵ *Ibíd.*



296. Marina Núñez, *Sin título (locura)*, 1996. Óleo y fotocopia sobre raso, 65 x 30 cm.
(Página electrónica de la artista)

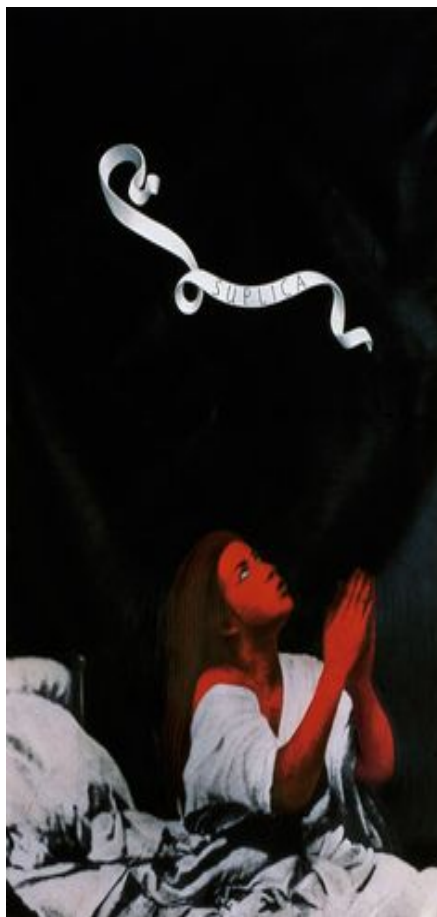


297. Marina Núñez, *Sin título (locura)*, 1996. Óleo y fotocopia sobre raso, 65 x 30 cm.
(Página electrónica de la artista)



298. Marina Núñez, *Sin título (locura)*, 1996. Óleo y fotocopia sobre raso, 65 x 30 cm.
(Página electrónica de la artista)

La intervención de la artista marca las posturas imposibles, la contracción de los brazos, las expresiones faciales. Usa mucho contrastes violentos, el rojo, el negro, el blanco, sobre ese material tan suave al contacto. La intensidad y los arrebatos no riman con unas chicas que tienen una expresión muy inocente lo que genera angustia al mirarlo porque resulta efectivamente muy desconcertante. Por otra parte, el raso no es precisamente lo que se usa en un hospital psiquiátrico, no es una tela para enfermos, es una tela que denota erotismo, que invita al tacto, a la cercanía; el rojo que ha usado para la piel es también muy voluptuoso en medio de las sábanas y el raso. El conjunto resulta entonces, inquietante, casi pecaminoso.



299. Marina Núñez, *Sin título (locura)*, 1996. Óleo y fotocopia sobre raso, 65 x 30 cm.
(Página electrónica de la artista)

El tema de la locura y el conflicto religión-ciencia no será abandonado por Núñez. Después de estos trabajos de 1996, y ya situada en la perspectiva de la ciencia-ficción y los cibernéticos, vuelve a la carga en el año 2012 con una presentación múltiple en *La Capilla* del Museo de Arte Contemporáneo Español Patio Herreriano de Valladolid patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes, el Ministerio de Educación y Cultura, Universidad de Vigo y Fundación Arqar. El museo de arte contemporáneo se diseñó dentro de las ruinas de esta ermita funeraria tardo-gótica de los condes de Fuensaldaña.

El infierno son nosotros. Histeria y posesión es una videoinstalación múltiple de ocho vídeo-proyecciones que ocupó el espacio eclesiástico desde las paredes hasta las alturas. Como capilla funeraria las dudas sobre el más allá circundan sus paredes: ¿habrá cielo, habrá infierno?, Núñez será contundente en su respuesta: “El infierno somos nosotros y son los otros”. El infierno está aquí, afuera y en nosotros y así lo demuestran estas mujeres endemoniadas que intentan escapar a su suplicio sin lograrlo.

Núñez convocó en este lugar literalmente al infierno que viven las histéricas, acusadas de endemoniadas o las mujeres de siglos anteriores que, bajo tal imputación, fueron quemadas vivas, esas mismas que después fueron acusadas de histéricas por la ciencia moderna. Núñez equipara así el dolor y el sufrimiento que a unas y otras les infligiera la religión y la ciencia.

En una gran pared frontal donde suele estar el altar se proyecta una imagen del infierno con figuras que con desespero intentan subir escapando de las llamas sin lograrlo nunca. Es un drama sin fin que a pesar de hacer acopio de las nuevas tecnologías se inscribe en la tradición pictórica: es la imagen del Juicio Final, de ese terrorífico momento que es un preludio de la eternidad, con figuras que se alzan, que se elevan buscando el cielo desde la tierra o intentando salir del infierno, como en el fresco de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina (1536-1541).



300. Michelangelo Buonarroti, *Il Giudizio Universale (El juicio final)*, 1537-1541. Fresco, 1,370 x 1,220 cm. Capilla Sixtina. Ciudad del Vaticano.

Núñez nos sugiere que las convulsiones de la histeria, sus contorsiones y el movimiento estrambótico de su cuerpo está en relación a ese infierno interior. Lo que aquí aparece fuera es lo que ellas viven dentro. Núñez no desprecia la oportunidad de acentuar con música el ambiente de tragedia y al recorrer la exposición se escuchan las notas que se entonan ex profeso.

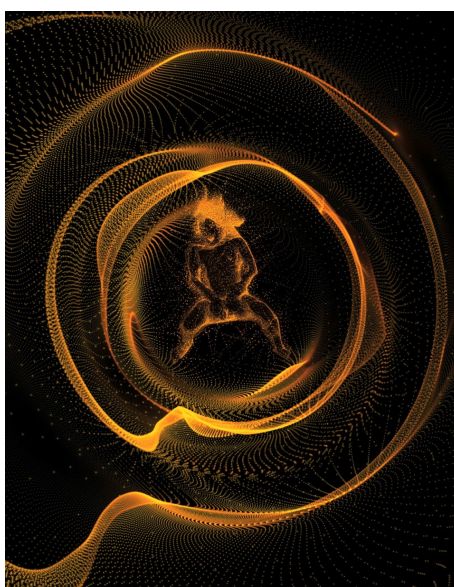
La artista aprovecha los agujeros en el espacio, los arcosolios a ambos lados en las paredes para albergar siluetas de mujeres endemoniadas que son proyecciones de vídeos. En ellos, cuatro en total, unas corrientes cibernéticas que simbolizan las eléctricas que se usaran en La Salpêtrière, tocan los cuerpos y los mantienen en su lugar.



301. Marina Núñez, *El Infierno son nosotros. Histeria y posesión*, 2012. Instalación en la Capilla del Patio Herreriano, Valladolid.
(página electrónica de la artista)



302. Marina Núñez, *El Infierno son nosotros. Histeria y posesión*, 2012.
Instalación en la Capilla del Patio Herreriano, Valladolid.
(página electrónica de la artista)



303. Marina Núñez, *Endemoniada*. vídeo monocal, sonido, 1'5'', 2012.
(Página electrónica de la artista)

En la figura 303, una de las endemoniadas que ocupa uno de los arcosolios se retuerce llevándose las manos a los genitales. “Atrapada en una especie de vórtice, se toca sus genitales como si le dolieran, como si intentara quitarse algo de dentro. Es otro icono clásico en el género de las posesiones, la mujer violada por un demonio, quizá embarazada de él⁹⁷⁶”, manifiesta Núñez.

⁹⁷⁶ *Ibid.*

El significante “posesión” tiene connotaciones sexuales y de hecho, las endemoniadas eran acusadas de haber cohabitado sexualmente con el demonio. Así también a las histéricas les eran atribuidos delirios sexuales y durante algún tiempo en el servicio de Charcot se utilizaron técnicas masturbatorias para calmar la propensión a los ataques. Ser poseída por el demonio o ser poseída por la ciencia tenía siempre esa connotación sexual. Como señala Núñez, “Renombraron a los demonios como traumas reprimidos, pero el resultado es similar: las histéricas tienen un cuerpo sobrepresente que parece no pertenecerlas del todo, no lo dominan, está poseído por fuerzas incontroladas⁹⁷⁷”.

A lo alto, se encuentran las piras en las que se quema a las mujeres acusadas de brujería en la Inquisición, quienes son traídas al siglo XIX a los hospitales para experimentar tratamientos y sustancias. Con pleno derecho actuaron unos y otros sobre estos cuerpos a los que se les sustraía toda subjetividad, tanto la Iglesia como la medicina, y en ambos casos se las llevaba a la muerte, a la mutilación o a la muerte psíquica.



304. Marina Núñez, *Pira*, vídeo monocanal, sonido, 2', 2012. Fotograma.
(Página electrónica de la artista)

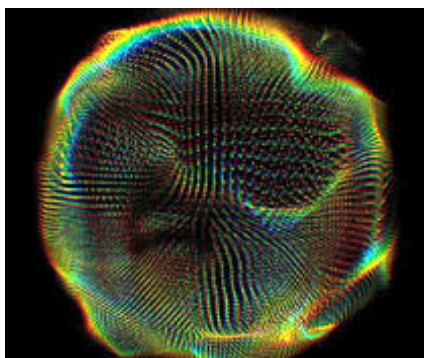
⁹⁷⁷ *Ibid.*

A la pira eran enviadas las endemoniadas, las que hacían evidente una sexualidad pecaminosa, una sexualidad sobrevalorada por la Iglesia y negada por la ciencia charcoteana. No podemos olvidar cómo terminó Blanche-Marie Wittman sus días, sus miembros mutilados por el radio, sacrificada como tantas otras sin que su historia de violación sexual tuviera ninguna repercusión legal. Al igual que se utilizó un hierro candente en algunas mujeres para señalar sus faltas, con Blanche-Marie se experimentó cruelmente con el dermagrafismo.

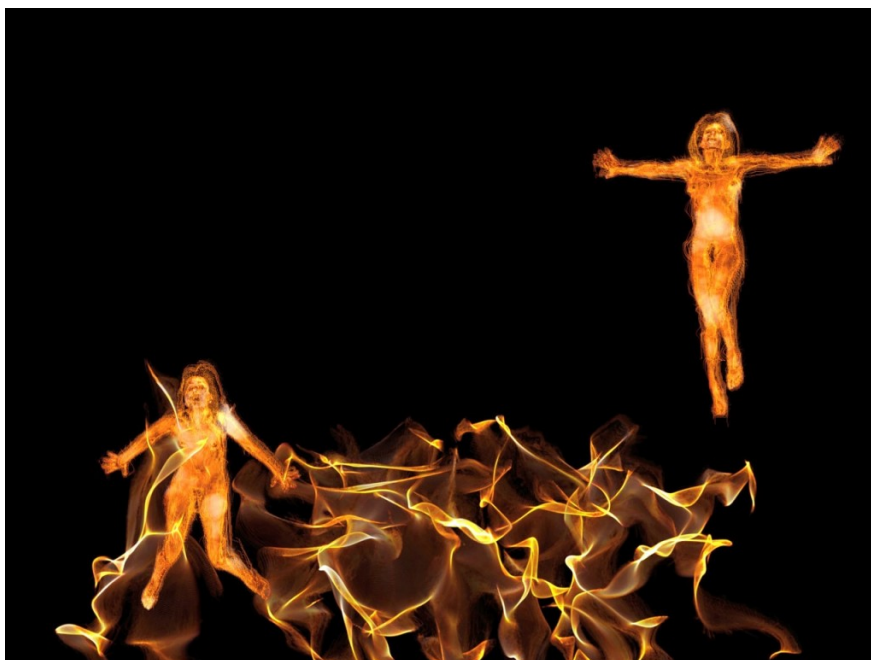
El rosetón de la capilla se viste de luces cerrando la salida. No hay escapatoria para esas mujeres que arden en su propia carne que sin embargo nos miran desde arriba desafiando nuestra propia cordura, nuestros horrores.



305. Marina Núñez, *El Infierno son nosotros. Histeria y posesión*, 2012.
Rosetón, pira y endemoniadas.
 Instalación en la Capilla del Patio Herreriano, Valladolid.
 (página electrónica de la artista)



306. Marina Núñez, *Rosetón*, 2012. Vídeo monocanal, sonido, 1'30''. Fotograma.
 (página electrónica de la artista)



307. Marina Núñez, *Infierno*, 2012. Vídeo monocal, sonido, 5'37''. Fotograma.
(página electrónica de la artista)

La procedencia de los gestos de la histeria, como bien plantea la artista, es de la iconografía religiosa. La Salpêtrière fue un laboratorio de producción de histéricas cuyos gestos fueron ahormados según la imaginería de las posesas medievales y renacentistas. La mirada artística de Charcot y de Richer moldeada por las obras de la historia del arte encontró en las histéricas “que eran como de cera”, las posibilidades de amoldar y figurar unas posturas anómalas femeninas que vendrían a ser explicadas por la ciencia. La ambición de Charcot era que la medicina, su medicina, la neurología, sí iba a explicar eso que para la religión eran posesiones demoniacas, por lo que importó, trajo al presente tales gestos, contorsiones, figuras y delirios en aras de estudiarlas, investigarlas y dotarlas de explicación científica.

La obra de Núñez es una reflexión actual sobre un fenómeno que aún repercute y de lo cual dan cuenta la enorme cantidad de filmes que se producen todos los años sobre posesiones demoniacas tomando como base el proceso inverso del de Charcot: las histéricas, sus poses, y sus convulsiones son el modelo sobre el que se elaboran los guiones y hasta los ritmos de las películas. Núñez, como apasionada de las películas del género de terror, lo sabe bien. Los viajes en el tiempo, una de las temáticas de la ciencia ficción le han enseñado que los monstruos tienen alas que se convierten fácilmente en naves espaciales.

1.3. Los delirios y estigmas: una explicación imposible para la ciencia

El libro de Pierre Janet⁹⁷⁸ *De l'angoisse a l'extase. Études sur les croyances et les sentiments* está basado en la vida cotidiana y la historia de Madeleine, paciente de La Salpêtrière que quedó a su cargo en 1896, quien sólo caminaba sobre las puntas de sus pies. Tenía cuarenta y dos años y era presa de los fenómenos de éxtasis religioso que la convencían de tener una relación íntima con Dios. De hecho, le aparecieron estigmas ligados a su experiencia religiosa. Madeleine empezó a hacerle confidencias a Janet con la seguridad de que éstas iban a ser útiles para las lecciones de religión, ella le escribía cartas que él guardaba con celo.

La contractura en los pies comenzó tres años antes de su ingreso a La Salpêtrière. En una noche de Navidad ella estaba haciendo largas meditaciones sobre el nacimiento, vida y muerte de Cristo en las que caía en estados de entumecimiento que le eran habituales porque la oración la absorbía por entero. Pero esta vez, empezaron a dolerle mucho los pies hasta el punto de lo insostenible, sentía que le ardían y descubrió que si caminaba de puntillas su dolor aminoraba. Janet estableció la relación entre el dolor y el sufrimiento que los clavos deben haber hecho padecer a Cristo y los dolores que ella sufría porque esos pensamientos eran corrientes en ella.



308. Pierre Janet, *Attitude sur la pointe des pieds..*
(Pierre Janet, *De l'angoisse a l'extase. Études sur les croyances et les sentiments*. París, Félix Alcan, 1926)

⁹⁷⁸ Pierre Janet, *De l'angoisse a l'extase. Études sur les croyances et les sentiments*. París, Félix Alcan, 1926.



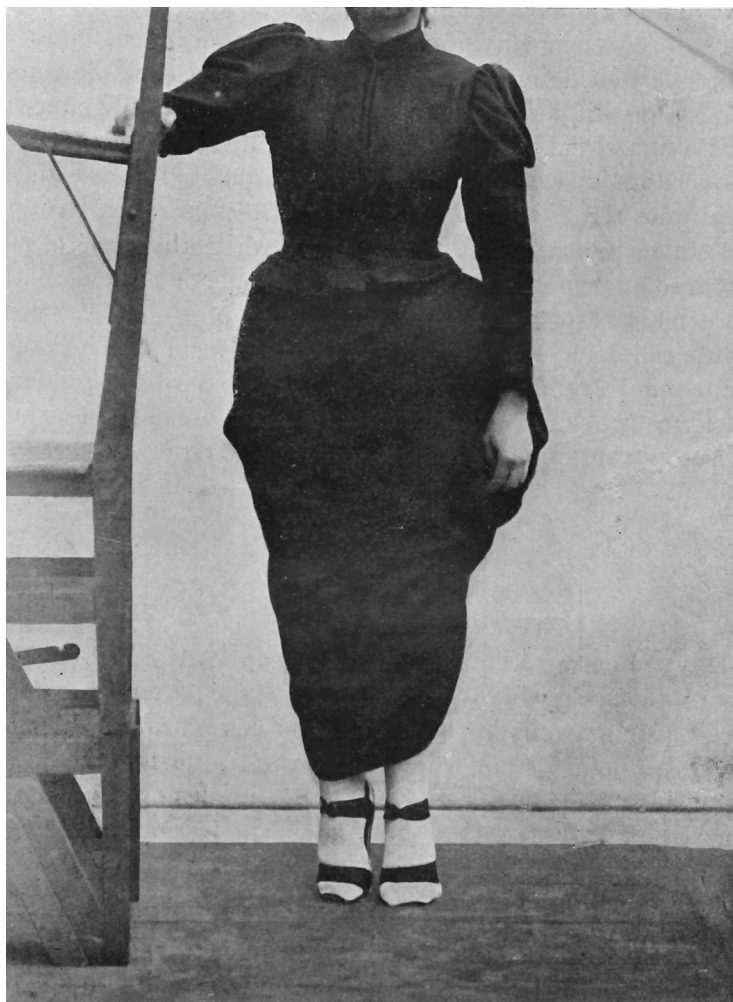
309. Pierre Janet, *Attitude sur la pointe des pieds*. figura 2, p. 2.
(Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase. Études sur les croyances et les sentiments*. París, Félix Alcan, 1926)

Al empezar a aparecer los estigmas los médicos decidieron hacer un aparato para verificar que no era ella misma la que se los producía con el uso de algún instrumento. Cubrieron su herida para que sanara y en los puntos en los que aparecía la ulceración colocaron un dispositivo que ella no podría quitarse. Sin embargo, inexplicablemente, los estigmas reaparecían. Madeleine presentaba también crisis de catalepsia y letargia hasta parecer muerta. El sufrimiento de Madeleine paraba cuando entraba en éxtasis, momento en que más bien parecía ser invadida por un gran gozo: “Yo sentí cómo un gozo interior se expandía por todo mi cuerpo...el aire que respiro, la vista del cielo, el canto de los pájaros, todo me causa un goce que no puedo explicar⁹⁷⁹”.

Janet se esfuerza en entender el caso de Madeleine, sus éxtasis y sus escrúpulos y llega a la conclusión de que: “El extático es un escrupuloso que tiende a la histeria. Es probable que sea por una concentración del mismo género (de los escrúpulos) que llega hasta a producirse los estigmas y esas actitudes que se aproximan a las de la histeria⁹⁸⁰”.

⁹⁷⁹ Pierre Janet, “Une extatique mystique”, conferencia, Instituto psicológico internacional, *Bulletin de l'Institut Psychologique International*, París, Hôtel des Sociétés savantes, 1er año, núm. 5, julio-agosto-septiembre 1901, pp. 209-240.

⁹⁸⁰ *Ibid.*



310. Pierre Janet, *Attitude sur la pointe des pieds*, fig. 4, p. 3.
(Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase. Études sur les croyances et les sentiments*. Paris, Félix Alcan, 1926)

Es una declaración solamente retórica, en la que no hay nada material a partir de lo cual el médico pudiera comprobar que se trataba de histeria, lo que debe haber resultado simplemente inaudito para la mentalidad científica.

La artista francesa *Stéphanie Lehu* se interesó por la vida y la historia de Madeleine a partir del libro de Catherine Clément y Sudhir Kakar titulado *La folle et le Saint*⁹⁸¹. Clément y Kakar se basaron a su vez en el libro de Janet, *De l'angoisse à l'extase. Études sur les croyances et les sentiments*, en el que el neurólogo, como hemos visto, discute los extraños síntomas de Madeleine, sus éxtasis religiosos y su andar de puntillas.

Le bruit m'arrivait comme les vagues de la mer (*El ruido me llegaba como las olas del mar*) es la obra que surge de ese interés. Se trata de un conjunto de diez fotografías

⁹⁸¹ Catherine Clément y Sudhir Kakar, *La folle et le saint*, Paris, Seuil, 1999.

digitales a color de la secuencia del ataque histérico en una performance que ella misma diseñó y que protagonizó la bailarina Naomi Osorio teniendo como fondo la pintura *Infinity* de Cathy Devylder. La bailarina se situó encima de un lecho con sábanas blancas y ejecutó los pasos del ataque vestida con una camisa blanca hospitalaria. Durante ocho minutos la música *Company* de Phillippe Glass acompañó las contorsiones, seducciones, tetanismos y delirios de la joven. La obra multidisciplinaria fue ejecutada en cuatro ocasiones, lo que le permitió a Lehu hacer la serie de fotografías que fueron expuestas en la exhibición de la galería Fine Art Studio de Bruselas que se llamó *Hypnotic Red*.

Algún tiempo después, Lehu tuvo la idea de adjuntar a las fotografías textos de los registros que hizo Pierre Janet de las confidencias de Madeleine y tomó párrafos del libro de Clément y Kakar. Abajo se puede observar una de las fotografías de la serie; las siguientes pertenecen al trabajo que Lehu realizó con los textos de Madeleine.

Lehu se conmueve con lo que ocurre a Madeleine dentro de su cuerpo, con las experiencias subjetivas que ella describe como “un vapor comprimido”, “unos temblores divinos”, “dos voluntades que se oponen”⁹⁸². *Le bruit m'arrivait comme les vagues de la mer* (El ruido me llegaba como las olas del mar) fue presentada en el año 2014, junto con otra obra titulada *La belle indifférence*, en la biblioteca Charcot que se encuentra dentro del Hospital de La Salpêtrière en ocasión de la semana del cerebro organizada por el *Institut du cerveau et de la moelle épinière* y la biblioteca *Pierre y Marie Curie*. Aún hoy en día y en el mismo lugar, la histeria hace enigma, no tiene respuesta y mucho menos estas manifestaciones a las que se les atribuía una explicación científica pero que pertenecían al discurso religioso. Era imposible que se resolvieran desde otro lugar que lo que buscaba era anular la influencia religiosa y no deconstruir su discursividad. Hacerlo, pasaba por reconocer que la religión, particularmente el cristianismo, ha sabido interpretar algo en el ser humano o al menos ha sabido construir herramientas para capturar algo en él, lo que ha hecho que se mantenga viva por siglos y que le ha permitido acomodarse a los diferentes regímenes.

⁹⁸² Echeverría, P., entrevista realizada a Stéphanie Lehu, enviada desde Madrid el 20 de Marzo del 2015 y recibida desde Vaucluse, Francia por escrito el 4 de Abril del mismo año.



311. Stéphanie Lehu, *Le bruit m'arrivait comme les vagues de la mer*, 2013.
Fotografía digital a color, 21 x 29,7 cm.
(página electrónica de la artista)



*Leurs chants ne peuvent pas troubler ma
joie. Le bruit m'arrivait comme les vagues
de la mer au pied d'une haute
montagne.*

312. Stéphanie Lehu, *Le bruit m'arrivait comme les vagues de la mer*, 2013.
Fotografía digital a color, 21 x 29,7 cm. con pie de texto.
(página electrónica de la artista)

“Sus cantos no pueden turbar mi gozo.
El ruido me llegaba como las olas
del mar al pie de una alta montaña”.



Vous le voyez, le vent m'emporte, je suis soulevée, tirée en l'air, je ne peux pas me baisser sans être redressée violemment comme par un ressort... Quelque chose m'entraîne, jusqu'où cela va-t-il aller ?

313. Stéphanie Lehu, *Le bruit m'arrivait comme les vagues de la mer*, 2013.
Fotografía digital a color, 21 x 29,7 cm. con pie de texto.
(página electrónica de la artista)

“Tú lo ves. El viento me lleva.
me eleva, me empuja en el aire.
yo no puedo bajarme sin ser enderezada como un resorte.
algo me lleva, hacia adónde?”



*J'étais avertie la nuit que je devais
souffrir de toutes les douleurs des autres
personnes, et je sanglotais toute la nuit
sans savoir bien pourquoi avec le
pressentiment de tout le mal que je
devais plus tard découvrir.*

314. Stéphanie Lehu, *Le bruit m'arrivait comme les vagues de la mer*, 2013.
Fotografía digital a color, 21 x 29,7 cm. con pie de texto.
(página electrónica de la artista)

“Estaba advertida de la noche que yo debía sufrir de todos
los dolores de las otras personas.
y yo sollocé toda la noche sin saber por qué
con el presentimiento de todo el mal que yo
debía descubrir más tarde”

1.4. Las revelaciones religiosas de una iconografía científica



315. Javier Viver, *Revelations(Revelaciones)*, 2013. Lámina sin numeración, 21,5 x 21,5 cm.
Libro de artista.
Fotografía procedente de la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*
(Fotografía tomada al libro de artista)

Un estuche está frente a mí. Tiene el título *Revelations (Revelaciones)* y me pregunto qué se me revelará al abrirlo. Dentro encuentro un libro y en la contraportada del estuche-caja los enormes ojos de una mujer de edad madura abarcan, sin límites, el espacio. En la portada hay una esfera rota, quebrada, el nombre del autor y de la obra y también el de la procedencia de las imágenes que allí se resguardan. Lo abro. Una

imagen de mujer detiene mi mirada y pienso que ella es como cualquier mujer que pueda encontrar en la calle, nada en particular captura mi atención excepto su condición formal, la calidad de la fotografía y el hecho de que hay signos como el color del papel o la ropa de la dama que me dicen que proviene de inicios del siglo XX o es aún un poco más antigua. La fotografía está tomada de frente y sus ojos miran al objetivo de la cámara. Ella usa ropa de la época, su pelo recogido hacia atrás deja despejada su cara limpia de maquillaje. Continúo. A esta fotografía le suceden otras de niños y niñas, rostros de mujeres con alguna parálisis facial, un ojo caído, los hombros de ese pequeño que me mira un poco asustado. Fotos y fotos de hombres con cara de profeta, dementes, parálisis, pobreza, vestidos callejeros de gente corriente, muchos, desnudos. Miro manos, pies, rostros, miradas, letras en el cuerpo que marcan un diagnóstico: demencia precoz. Sé que se llama dermagrafismo.

Reconozco a Blanche, a Augustine y a otras mujeres de la *Iconografía de la histeria* de Charcot. Pero no sólo hay histéricas en esta selección de fotografías de La Salpêtrière, hay también hombres que se ve que sufren, hombres deformes, hay niños y niñas. Ciertamente prolifera la deformidad, miro con sorpresa la sindactilla de la mujer que era mostrada en las ferias. Muchos de esos cuerpos fueron fotografiados de espaldas, ¿qué dicen esos cuerpos, qué comunican esas partes tan ajenas a su rostro?

Las imágenes me evocan a las mujeres lavanderas de las orillas del Sena, la gente de la calle de ese París pobre. Recuerdo también algunas personas que visitaban mi casa en la infancia, los locos y locas que se escapaban del asilo vecino cuando los asilos y las cárceles se encontraban en el centro de las ciudades, esas personas llegaban a pedir algo para comer. Enfundados en sus uniformes de pijama, habían huido y tenían hambre; era gente muy pobre de esos pobres que no caben en el proyecto de la Modernidad y que hay que aislar, a esos que se llevaron con sus instituciones hospitalarias fuera de la ciudad y a quienes no volvimos a ver. Tampoco volvimos a ver a Juana la loca ni a Azulito, ni al “loco de la luna”, los locos y locas que andaban por el barrio.



316. Javier Viver, *Revelations (Revelaciones)*, 2013. Libro de artista, caja de 24 x 24 cm..
Edición de arte encajada, numerada. Encuadernación en tela.
(Página electrónica del artista)



317. Javier Viver, *Revelations (Revelaciones)*, 2013. Libro de artista, interior de portada-caja de 24 x 24 cm..
Encuadernado en tela. Tela-caja.
(Página electrónica del artista)



318. Javier Viver, *Revelations (Revelaciones)*, 2013. Libro de artista, interior de portada-caja.
(Página electrónica del artista)

Cierro el libro. Es un libro de artista de *Javier Viver*, que o hace hablar mucho o deja mudo, porque las imágenes no paran de decir por sí mismas. *Revelations (Revelaciones)* es otro nombre de la *Iconographie photographique de La Salpêtrière*, ése con que el artista la rebautiza.

La histeria nos dice que todo el cuerpo habla. La ciencia por su parte, mide, observa y fotografía todo lo que se sale de la norma, es la evidencia, la búsqueda de las pruebas de que la degeneración existe y que se la puede clasificar, medir y nombrar mientras a las personas se les sustituye su nombre propio por un nombre genérico que nombra a todos los de su clase y es allí donde Viver se introduce haciendo un corte. El objeto que produjo se apartó de este lugar al borrar todo trazo de diagnóstico o comentario médico y abstraer esas imágenes de su sitio trasladándolas y de alguna manera salvándolas del proyecto clasificatorio, patologizante y segregacionista de la Modernidad. El resultado es que el libro permite muchos planos de lectura y literalmente, queda en las manos del que lo mira.

Pero claro que la selección de las imágenes que el artista ha hecho reflejan su posición y podemos entender a partir de su propuesta visual cómo la histeria no estaba sola, sino que era parte del estudio de las degeneraciones. Esas deformidades que la acompañan rodeándola, nos dicen claramente que la histeria era una más y este es el sesgo que toma Viver que no abordará la espectacularización de la histeria, sino el trabajo documental del proyecto científico de La Salpêtrière, el que inició con Charcot y continuó con sus discípulos, el que arrancó con las fotografías de Paul Regnard y continuó con el trabajo profesional de Albert Londe.

Por un lado, el libro de artista y el proceso que siguió Viver con las fotografías permiten descubrir los intereses de la ciencia decimonónica y el establecimiento de la objetividad necesaria para la experimentación, y por otra parte, la cuidadosa labor fotográfica en sí sitúan ante la mirada la impronta en la ciencia de la producción artística desde la época renacentista, así como de los arquetipos religiosos. La referencia a lo religioso está muy presente en la iconografía y revela una continuidad en la historia de la pintura desde las poses de los santos a la de las histéricas. Pareciera que ni la ciencia puede renunciar a buscar esos referentes de la historia de la pintura, así como la pintura se ha nutrido de los avances de la ciencia y la tecnología.

Viver pone en relación las fotografías de la *Iconographie* con la tradición de la pintura mística española. En palabras del autor: “Las principales poses y actitudes místicas clásicas (orantes, arrobamientos, levitaciones, actitudes proféticas, dolorosas, inmaculadas, dormiciones, gestos de crucifixión, estigmas, etc.) aparecen representadas en la Iconografía de la Salpêtrière en un contexto fotográfico y documental sin precedentes⁹⁸³”. La labor de Viver nos abre el camino para poder plantear que arte y ciencia nunca estuvieron realmente separadas y que no solamente el arte se ha beneficiado de la ciencia, sino que la medicina ha hecho uso de los recursos del arte de occidente.

El artista no partió de una idea preconcebida sino de una experiencia personal. Se vio conmovido por las imágenes de la locura que circulan por la red electrónica sin saber siquiera lo que es la histeria. La locura es marginal, se sale de toda convención, rompe toda lógica, es un estado en que suceden cosas que se escapan al control humano, y eso tiene relación con ese límite en que se sitúa el artista, plantea Viver. A partir de ese impacto inicial, fue archivando fotografías en carpetas en su ordenador hasta que se planteó hacer un libro de las imágenes existentes. Esto lo llevó a los grandes archivos de la *Iconografía de La Salpêtrière* que consultó en tomos originales en un par de bibliotecas de Madrid, a partir de la cual hizo una selección de imágenes.

También le fueron enviadas fotografías de la biblioteca Charcot de La Salpêtrière. A partir de un trabajo de campo en que tuvo contacto con más de cuatro mil fotografías y treinta y dos volúmenes publicados entre 1875 y 1918, realizó una nueva compilación y edición de la iconografía del famoso hospital de París.

⁹⁸³ Javier Viver, *Revelations, Iconography of La Salpêtrière*, en página electrónica del artista, <<http://www.javierviver.com/portfolio/revelations-nouvelle-iconographie-mystique-de-la-salpetriere>>

Las fotografías de estos tomos originales al tener un soporte fotográfico y no de imprenta conservan la calidad, son positivados sobre papel, por lo que procedió a “escanearlos” con todo el grano. Solamente en algunos casos restauró el polvo de los escaneados y a veces los niveles de contraste y los tonos de grises, pero trabajó con las fotografías casi sin retocar. Viver hace la observación de que se encuentran diferencias en los ejemplares ya que las ediciones fotográficas se iban imprimiendo de forma independiente y luego se adjuntaban a los propios volúmenes, de tal forma que cada negativo tendría cien copias o doscientas copias y luego habrían partido de otro negativo. El paso del tiempo fue de su interés, y dejó algunas huellas de impresión por alguna deformación de papel o un matasellos de la biblioteca por ejemplo.

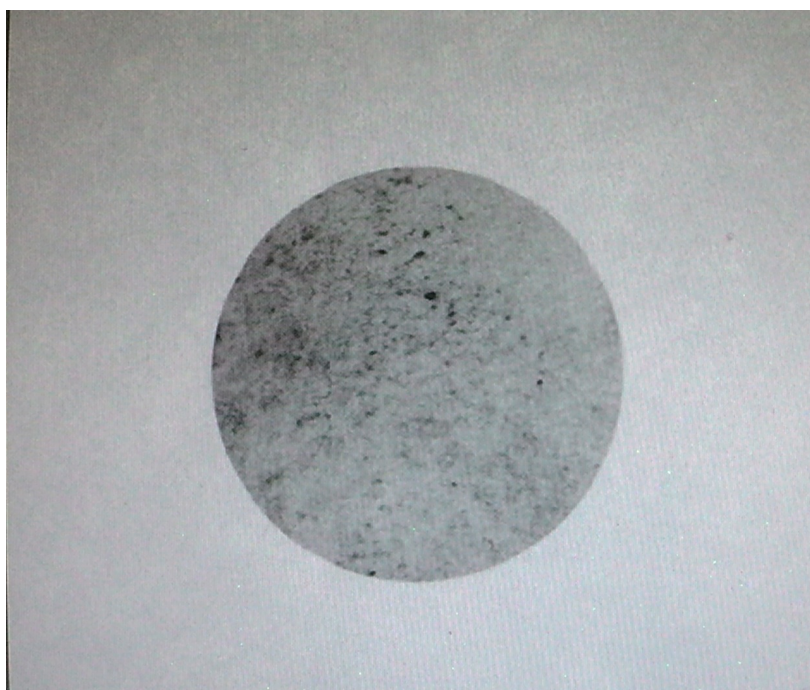
El procedimiento siguiente fue el de sacar las imágenes del contexto en que fueron tomadas, la información escrita que documentaban los casos clínicos y poner una secuencia de imágenes que refieren a La Salpêtrière pero no ya a títulos, subtítulos o comentarios de enfermedades. La descontextualización permite que aparezcan nuevas interpretaciones. De las más de cuatrocientas páginas que recopiló al inicio, fue reduciendo el número, aunque siempre es un libro grande, un fotolibro de doscientas ochenta y siete páginas y doscientas sesenta fotografías que fue finalmente editado en el año 2013.



319. Javier Viver, *Revelations (Revelaciones)*, 2013. Libro de artista, páginas interiores.
(Página electrónica del artista)

A pesar de no tener títulos orientativos, el artista realizó un ordenamiento por capítulos que en realidad siguen más bien un ritmo de lectura ya que su intención no era el desvincularlo completamente de La Salpêtrière. De tal manera que realizó una galería de retratos siguiendo los lineamientos de una pinacoteca como la del Museo del Prado de Madrid basado en la consideración de que muchos de esos retratos de la pintura barroca tienen similitudes con las imágenes de La Salpêtrière.

La historia de la pintura en Occidente sirvió a Viver para ordenar los cientos de imágenes que tenía. El poder observar y trasponer esas imágenes a las de la pintura le dio luz para organizar este proyecto. Sin nombre, los capítulos se distinguen únicamente por la separación que hace una lámina con un círculo que simula un objetivo fotográfico el cual deja ver un cráneo fragmentado desde el interior, en clara alusión a la ciencia, a la neurología pero también en un gesto “de fragmentación” del saber científico.

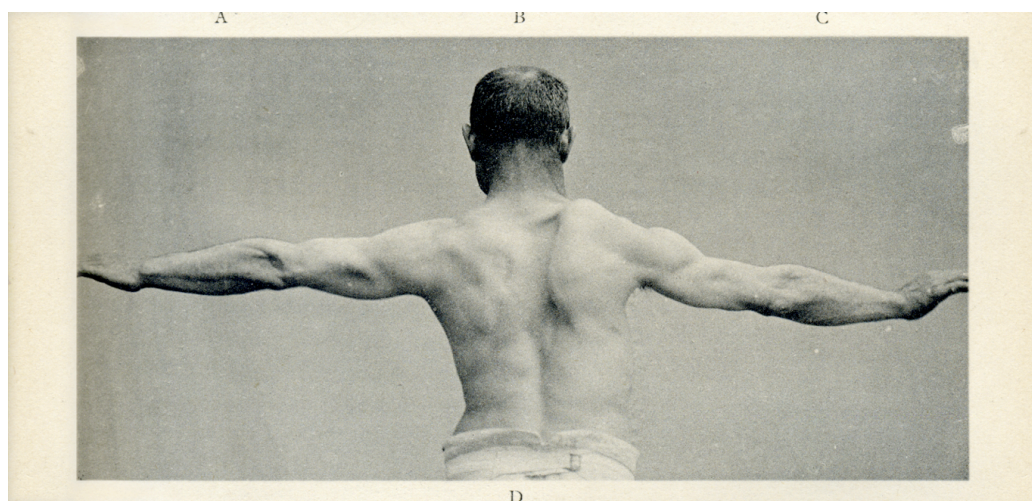


320. Javier Viver, *Revelations (Revelaciones)*, 2013. Lámina sin numeración, separadora de capítulos, 21,5 x 21,5 cm.

Libro de artista.

(Fotografía tomada al libro de artista)

Uno de los capítulos recupera las imágenes de desnudos de La Salpêtrière, lo que remite directamente a una condición humana imperfecta y que como dice el autor, se encuentra en la iconografía clásica en las figuras de Adán y Eva en tanto seres agobiados por la imperfección. La relación con el saber como locus externo se replica en esta relación del científico con una cámara. El saber al que el paciente no puede acceder, frente al que queda y se muestra desnudo, está ajeno a sus posibilidades, está del otro lado del ojo que lo ve. La figura 315, tomada de espalda, impresiona por la precisión con que la cámara intenta medir desde los puntos de recuadro A, B, C y D, la deformación ósea de este hombre. La fotografía es utilizada como instrumento de medición al mismo tiempo que alude a esa verdad que la religión sostiene de la inevitabilidad del sufrimiento humano. El cuerpo es región de temblores y vulnerabilidad, es padecimiento, puesto en manos de Dios o como enfermedad, puesto en manos del médico (padecimiento – enfermedad).



321. Javier Viver, *Revelations (Revelaciones)*, 2013.

Lámina sin numeración, 21,5 x 21,5 cm.

Libro de artista.

(Fotografía tomada al libro de artista, procedente de la *Nouvelle iconographie de La Salpêtrière*)



322. Javier Viver, *Revelations (Revelaciones)*, 2013. Lámina sin numeración, 21,5 x 21,5 cm.
Libro de artista.
(Fotografía tomada al libro de artista, procedente de la *Nouvelle iconographie de La Salpêtrière*)

En esta lámina de una niña que presenta una deformidad, se revela la presencia de ese tercero que toma la fotografía, que le dice cómo debe posar ante la cámara. La pequeña mira con susto y desconfianza. Su desnudez es abrumadora porque más allá de las intenciones del fotógrafo o de los científicos que buscan acuñar un saber, esa mirada traspasa toda intención de objetividad y de hacer de esa niñita un objeto de estudio. Su cabello trenzado y la inocencia y congoja con la que muestra su cuerpo defectuoso hacen aparecer la violencia de la ciencia, desbordan toda objetividad, la hacen parecer banal.

La relación que Viver encuentra entre estas imágenes y las de la pintura sobre la temática del paraíso, de Adán y Eva y la relación con su cuerpo y su vergüenza, se encadenan a lo que pareciera ser todo una especie de recorrido por la historia de la salvación, ya que se encuentran en la iconografía esas figuras similares a los profetas

que son esos mensajeros expulsados de la ciudad y que están anunciando acontecimientos a la sociedad.

Cuando Viver habla de profetas se refiere a quienes son intermediarios entre la divinidad y la humanidad y transmiten algo por medio de gestos y signos que generalmente producen temor o rechazo. En estas fotografías hay mucho gesto, a los que se dedica un espacio particular.



323. Javier Viver, *Revelations (Revelaciones)*, 2013. Lámina sin numeración, 21,5 x 21,5 cm.
Libro de artista.
(Fotografía tomada al libro de artista, procedente de la *Nouvelle iconographie de La Salpêtrière*)



324. Javier Viver, *Revelations (Revelaciones)*, 2013. Lámina sin numeración, 21,5 x 43,0 cm.
Libro de artista.
(Fotografía tomada al libro de artista, procedente de la *Nouvelle iconographie de La Salpêtrière*)

El profeta habla solo, gesticula, dirigiéndose a un punto cualquiera en los demás, pretende llegar adonde algo se revele en el sujeto sobre el futuro, la vida eterna, las calamidades o tragedias y su necesidad de renunciar a lo material. Los profetas, ahora delirantes, son llevados a las instituciones psiquiátricas. Hay un arquetipo del profeta, ese de barba poblada y mirada abierta e intensa, cabellos desordenados de la fig. 324 o el de la foto 324 que abre los brazos hacia el cielo.

Víver dedica también un capítulo a los gestos de auxilio, de aquellos que piden ayuda, que claman con desespero, muy presentes en La Salpêtrière, personas que reclaman una ayuda ante su situación de fragilidad, de dolor, de sufrimiento, que se encuentran también en la pintura como orantes, como sujetos que buscan algo que los salve hasta el punto de dirigirse a un plano externo al de la propia pintura. Dice el artista: “Estoy hablando en muchos casos de gestos que se pueden interpretar de otra forma, pero me refiero a una pintura como la de Goya, en la que entierra a un perro y el perro está mirando fuera de la pintura, fuera del cuadro, que me parece que es una de las pinturas más maravillosas de Goya⁹⁸⁴”.

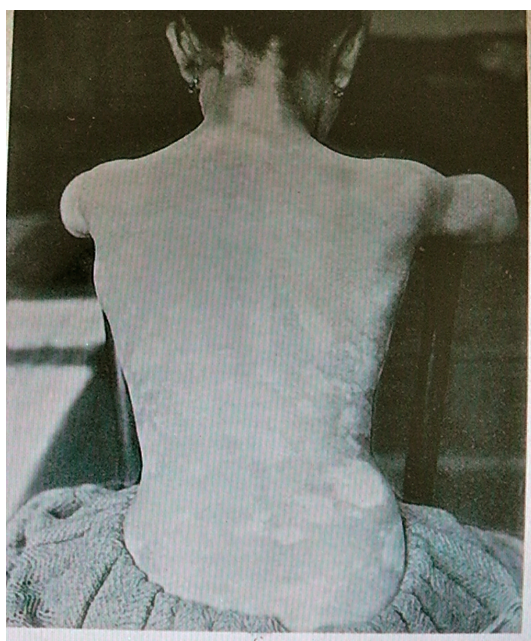


325. Francisco Goya, *Perro enterrado en la arena*, c. 1819-1823.
Mural en óleo sobre revoco transferido a lienzo,
131.5 cm × 79.3 cm.
Museo del Prado

⁹⁸⁴ Javier se refiere a la obra *Perro enterrado en la arena*, 1820, de Francisco de Goya, pintura mural pasada a lienzo, 134 x 80 cm., Museo del Prado, Madrid. Echeverría, P., entrevista realizada a Javier Víver, Madrid, 2 y 15 de Noviembre, 2014.



326. Javier Viver, *Revelations (Revelaciones)*, 2013. Láminas sin numeración, p. de 21,5 x 21,5 cm.
Libro de artista.
(Fotografía procedente de la *Iconographie photographique de La Salpêtrière*)



327. Javier Viver, *Revelations (Revelaciones)*, 2013. Láminas sin numeración,
p. de 21,5 x 21,5 cm. Libro de artista.
(Fotografía procedente de la *Iconographie photographique de La Salpêtrière*)

En una de las secciones Viver introduce imágenes que hablan directamente de la pasión y la muerte, que contiene todos los síntomas que se han reproducido en la pintura, los estigmas, las huellas de dolor, que en la iconografía occidental siempre han estado muy ligadas a la pasión de Cristo y que aparecen en *La Salpêtrière* en múltiples gestos, posturas, que imitan la crucifixión, los estigmas, las laceraciones de la flagelación o los cuerpos postrados en estado de inanición.

Al eliminar el diagnóstico de la enfermedad de esta mujer, lo que vemos es su cuerpo y nos damos cuenta de que el diagnóstico hace de pantalla a la compasión y también al horror. Al interponer un elemento que pertenece a una racionalidad tomamos distancia y nos relacionamos con las palabras, ya la imagen pareciera dejar de vehiculizarnos a esa persona que tuvo una existencia real, como si las palabras nos distrajeran al discutir consigo mismas. El cuerpo solo, sin compañía de lenguaje, nos mete directamente en el dolor al igual que nos pasa con las imágenes pictóricas. Esta persona que por su figura y su falda nos hace suponer que es una chica, deja ver de una manera cruda su espalda lacerada. Viver plantea que todas estas manifestaciones tienen un eco en la iconografía de occidente, concretamente en el realismo español, con un claro planteamiento místico como el de la tradición española. La figura 328 nos presenta las laceraciones en un hombre, todas estas marcas en el cuerpo que resultan inexplicables para la ciencia, que representan un límite a su capacidad de saber. Terreno religioso anteriormente, la documentación se impone para llevar estas manifestaciones al campo del conocimiento científico que apuesta por el conocimiento total.

En la parte final de su libro, el artista muestra fotografías muy conmovedoras que dan la sensación de entrega absoluta. En sus palabras: “Me parecía oportuno hacer un último capítulo en el que se mostrara un estado marcado por la levedad, por unos cuerpos que ya superan un estado de pesadez, de gravidez, para quedar en una situación gloriosa⁹⁸⁵”. Es como si la carga del sufrimiento hubiera llegado a su fin. Ya no se puede más y lo que sigue es la muerte. El pesar se hizo parte de la existencia y es inatrapable, es incontenible, sigue ya su propio curso hacia el fin. El artista equipara estos estados con los místicos en que hay un desprendimiento de la vida. Tanto la muerte como los estados místicos separan al sujeto de la ciencia y también se podría pensar que lo separan de la religión. Solamente hay que pensar en la petición de ayuda de la religión a

⁹⁸⁵ Echeverría, P., entrevista realizada a Javier Viver, Madrid, 2 y 15 de noviembre del 2014.

la ciencia para determinar si algo puede considerarse milagroso o no y allí veremos la tecnología de los rayos equis, las pruebas de ADN y toda su aparatología dispuesta al servicio de las iglesias. Todo intento taxonómico rompe en pedazos frente a lo incontrolable, a lo incomprensible.



328. Javier Viver, *Revelations (Revelaciones)*, 2013. Láminas sin numeración, p. de 21,5 x 21,5 cm. Libro de artista.
(Fotografía procedente de la *Iconographie photographique de La Salpêtrière*)



329. Javier Viver, *Revelations (Revelaciones)*, 2013. láminas sin numeración, p. de 21,5 x 21,5 cm.
Libro de artista.
(Fotografía procedente de la *Iconographie photographique de La Salpêtrière*)

2. La representación, el nombrar, el hablar por el Otro como estrategia de naturalización

Nicole Jolicoeur realiza una labor arqueológica donde pone en relación diferentes capas discursivas de un origen en apariencia distinto para entresacar un fondo de verdad. En *Deux concepts de nature* de 1985 y en *Femme en hystérie* de 1981 alude al problema de la representación y lo arbitrario de la clasificación y la secuencia del ataque histérico tal como fue catalogado por Charcot en aras de cumplir con los requisitos del método experimental. En *La vérité folle* de 1989, la artista disecciona el trabajo clasificatorio del cuadro sinóptico del ataque histérico de Richer en una feroz crítica a la supuesta objetividad del método científico con que se sostuvo la práctica clínica en La Salpêtrière.

2.1. Cartografía de tierras. Cartografía anatómica. La labor conquistadora del laicismo a partir de la naturalización del mundo y la subjetividad

La batalla contra la religión requirió de fortalecer el concepto de la Naturaleza, que conllevaba la naturaleza humana, como vimos. A pesar de que la Iglesia católica logró colarse en las colonias francesas, lo cual ocurrió con las colonias y las iglesias de otros países europeos, el movimiento secular francés logró fortalecerse en las instituciones de salud y educación por lo que la práctica médica en La Salpêtrière tuvo el empuje del imperialismo francés y sus conquistas coloniales. Los Charcot, padre e hijo, médicos ambos, se vieron marcados por el clima heroico de esa Francia y dedicaron su vida entera a su gloria.

La artista *Nicole Jolicoeur* encontró que dentro del grupo de discípulos de Charcot en La Salpêtrière estaba también Jean-Baptiste, su hijo. Pero un día Jean-Baptiste decide irse a navegar, a descubrir otras tierras, otras geografías, otros mares. El hijo deja su bata blanca y eleva velas en su barco *Pour-quois pas?* (Por qué no?) pero se lleva consigo la ambición de su padre y lo que ha aprendido de él. Al igual que su progenitor, trazará mapas, registrará datos, hará álbumes de fotos y contratará un fotógrafo. Lidiará con temperaturas, con las convulsiones del mar, se topará con seres extraños y con “terras incognitas”.

Jolicoeur establece una relación entre el padre Charcot y su trabajo cartográfico de la histeria en el siglo XIX y el de Jean-Baptiste: por un lado está la “naturaleza” del mundo, la naturaleza como un todo y por otro la “naturaleza” de la histeria y la feminidad y en el punto de unión, el entusiasmo de ambos Charcot por domeñarla. La cartografía de las tierras ignotas era similar a la de los cuerpos enfermos, anormales o arrasados por las taras y era por donde había empezado la empresa francesa y europea del conocimiento y la dominación de la naturaleza y del mundo.

Empresa difícil ciertamente. Jean-Baptiste se ha ido lejos, al Antártico, a la “Tierra del fuego”, mientras Charcot tenía cerca, frente a sí las inextricables “actitudes pasionales”. Ambos hombres fueron condecorados por sus hazañas: “Ambos son franceses, héroes nacionales, ambos adoran a los animales⁹⁸⁶”. Fuerte frase la de Jolicoeur que apunta a la metonimia histeria-animalidad, verdad lacerante.

La artista trabaja esta obra con superposiciones: la cartografía del padre sobre la histeria es equivalente a la que realiza el hijo en el Antártico. Mapas, diagramas, cartas de navegación están en el mismo nivel que las secuencias de los ataques, los mapas de las zonas histerógenas, los diagramas de las fases del ataque histérico, los registros cotidianos de las pacientes. Dibujar el terreno, cartografiarlo, es apropiárselo, conquistarlo, sembrar la bandera francesa en esos territorios. Pues bien, dibujar el cuerpo histérico, cartografiar sus estados, es apropiárselo, conquistarlo, sembrar la bandera de la ciencia (francesa) en ese territorio. Es convertir el cuerpo histérico en objeto de investigación y en propiedad científica y desde allí generalizar al cuerpo femenino. Otorgarse el derecho de escrutar esa sexualidad, de manejarla y manipularla.

Mientras el hijo, héroe francés, engrandecía a su patria con sus conquistas, el padre, héroe francés, engrandecía a su patria con su conquista científica, colaborando con la laicización del Estado y la investigación de esa tierra extraña e indócil que representaba la mujer. El mismo proyecto colonial, herencia paterno-filial, proyecto patriarcal.

Deux concepts de nature es una instalación que reunía dibujos y un libro de artista. El libro de artista estaba dispuesto sobre una mesa de madera aglomerada de 92 x 53 x 66 cm. y tenía unas dimensiones de 30 x 47 x 7 cm. Constaba de imágenes fotocopiadas y dibujos sobre papel Stonehenge laminado.

⁹⁸⁶ Nicole Jolicoeur, “Charcot: deux concepts du nature”, en página web de la artista, <<http://www.nicolejolicoeur.com/>>

La primera parte del libro inicia con la frase de Jean-Martin Charcot: “Si quieres ver claro, se deben tomar las cosas como ellas son⁹⁸⁷”. En la primera página una frase acompaña un trazo más bien infantil de una piel de oso polar creado por la misma artista donde se señala que en la casa de los Charcot se tenía una gran pasión por los animales “entre ellos, son reyes⁹⁸⁸”. En la segunda página una fotografía fotocopiada de Jean-Martin condecorado, es señalado por la frase: A la vuelta de la sesentena, Jean-Martin Charcot tiene un rostro duro, semi-dantesco, semi-napoleónico⁹⁸⁹.” y en la tercera está acompañado por su esposa: “él tiene esa máscara enciclopédica, que para los humanos, es el signo de la supremacía intelectual y de la autoridad⁹⁹⁰”.

La secuencia de Jolicoeur es muy reveladora: después de estas fotografías y frases vuelve sobre el tema de los animales, una mona que provenía de América del Sur y que tenía como nombre Zoé y la perra de la infancia de Jean-Baptiste, llamada Polaire (polar) y otros dibujos de animales con los que la familia tenía relación en Neuilly. Animales, animales, domesticación, parece decir. La relación conquista de otros territorios salvajes es posible para ese europeo cultivado y dotado de poder.

La segunda parte se llama: *Les affections vaporeuses* (las afecciones vaporosas) y también con bocetos muy simples, plantea cómo Charcot investigaba las deformaciones y contracturas de nuevas enfermedades utilizando estampas y cuadros de la historia del arte que semejaban a la histeria. El neurólogo constató que en las autopsias que se hacían desde el siglo XVI no se encontraba nada particular en los cadáveres de histéricas y esto constituía un riesgo de que la enfermedad se “evaporara”⁹⁹¹, o sea, de que no fuera reconocida como enfermedad. Él, por el contrario, apostaba a que en el cuerpo humano estaba el origen y residencia de la enfermedad y no en los espíritus malignos. Las representaciones de los demoniacos en el arte eran la prueba visible de la existencia de la histeria en la historia de la humanidad, pero eran necesarias las pruebas materiales actualizadas. Si los mapas eran la prueba abstracta de que otras tierras existían, él crearía el mapa de los puntos histerógenos, el “mapa ideal”. Este “mapa ideal” de los puntos histerógenos es contrastado por Jolicoeur con el mapa o plano de la Isla Rey Jorge en Otaheit, Hawaii, que evidentemente alude a las incursiones,

⁹⁸⁷ Nicole Jolicoeur, Charcot: deux concepts de nature, *catálogo*, Artexes, Québec, 1988, p. 1.

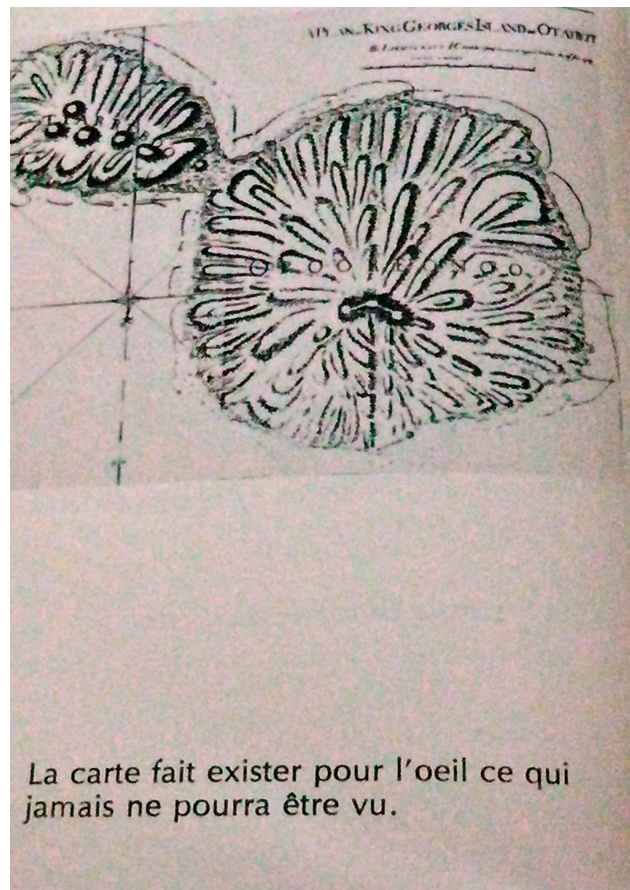
⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 4.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 5.

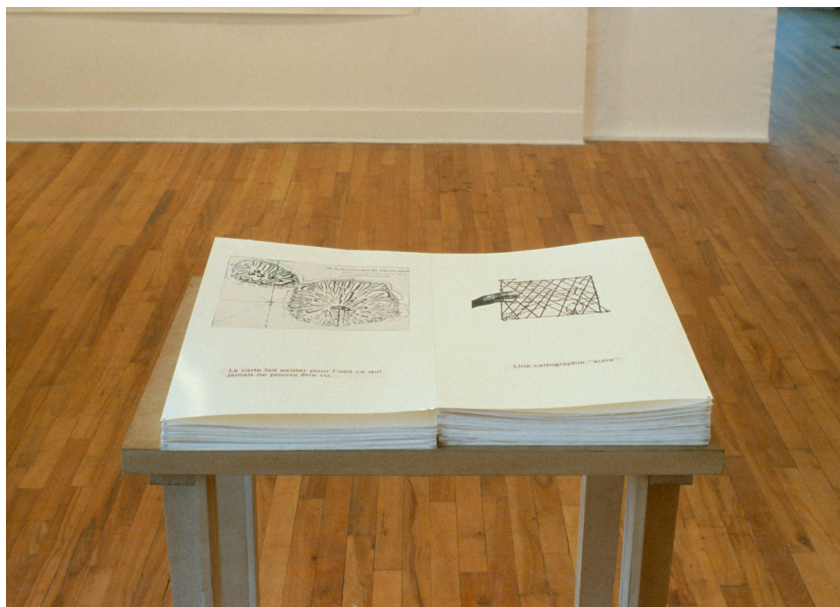
⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 25.

exploraciones y descubrimientos colonizadores de otras tierras, junto al que dice: “El mapa hace existir para el ojo lo que jamás podrá ser visto”⁹⁹².



330. Nicole Jolicoeur, *Charcot: deux concepts de nature*, 1985. Libro de artista.
Página con imagen fotocopiadas con una frase escrita por la autora.
Papel Stonehenge laminado, 30 x 47 x 7 cm.

⁹⁹² *Ibid.*, p. 28.



331. Nicole Jolicoeur, *Charcot: deux concepts de nature*, 1985.
Libro de artista. Imágenes fotocopias y dibujos sobre
papel Stonehenge laminado, 30 x 47 x 7 cm.
Exhibición en A.I.R. Gallery, Nueva York.

Jean-Martin Charcot elabora una cartografía “otra”. Dibujos de los mares, cartografías y mediciones que aluden a la labor de Jean-Baptiste se superponen a la secuencia del ataque histérico de Jean-Martin dibujada por Paul Richer: “Charcot poseyó en un alto grado, la facultad de percibir instantáneamente un conjunto, en un paisaje o sobre el cuerpo humano⁹⁹³”, señala la artista.

La historia de la medicina está llena de imágenes, parece decirnos Jolicoeur, al igual que los álbumes de fotografías geográficas, mapas y planos de vientos y de corrientes marinas que tenía Jean-Baptiste. Su padre poseía cuadros de temperatura corporal, secuencias de ataques histéricos, mapas de zonas histérogenas y la iconografía fotográfica de enfermas y enfermos.

En la figura 332 encontramos una fotocopia pintada de color azul en su fondo en el que se mira un dibujo de la tierra rodeada por el movimiento de la luna alrededor de la tierra y el nombre de sus diferentes fases: luna llena, cuarto creciente, creciente. Unas flechas que vienen del espacio en blanco donde incluso se ubica el texto señalan hacia la tierra. Jolicoeur ha colocado figuras del cuadro sinóptico de la histeria elaborado por Richer que se dispersan por todo el cuadro, que se salen de él desbordándolo, como si efectivamente el ataque histérico, ese desborde como las mareas del océano, dependiera

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 30.

de las fases de la luna: “Pero él (J.-M. Charcot) rechaza la tentativa de integración de la histeria a un conjunto de fenómenos naturales, como los movimientos de los vientos y de los astros, las mareas, en fin los movimientos rítmicos útiles en la navegación⁹⁹⁴”. Padre e hijo no están tan juntos a nivel real, pero sí a nivel simbólico. Los astros ya no son responsables de la locura que ahora está en el cuerpo, en los nervios, en las estructuras cerebrales que han experimentado algún tipo de afectación por degeneración.



332. Nicole Jolicoeur, *Charcot: deux concepts de nature*, 1985. Libro de artista.
Imágenes fotocopiasdas y dibujos sobre papel Stonehenge laminado, 30 x 47 x 7 cm.
Exhibición en A.I.R. Gallery, Nueva York.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 32.



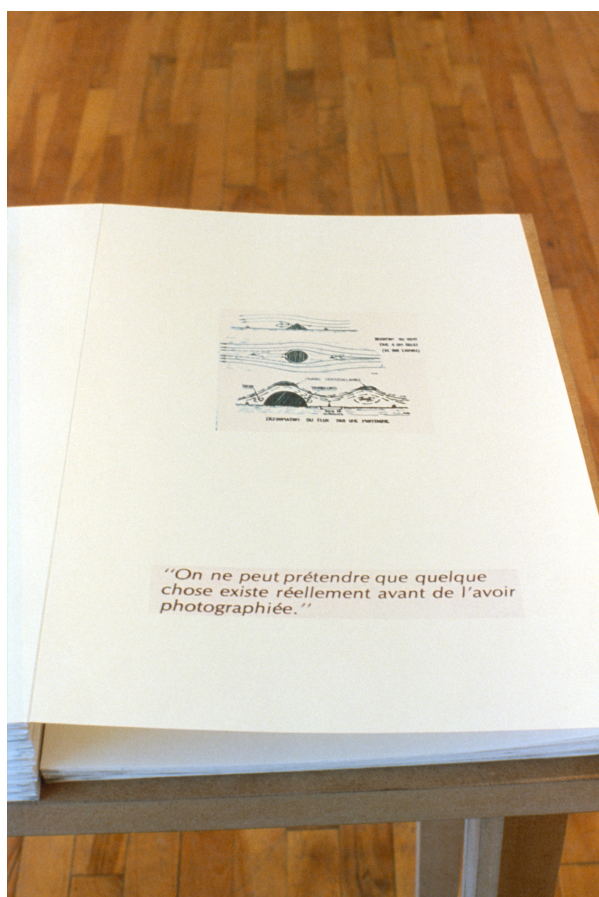
333. Nicole Jolicoeur, *Charcot: deux concepts de nature*, 1985. Libro de artista.
Imágenes fotocopias y dibujos sobre papel Stonehenge laminado, 30 x 47 x 7 cm.
Exhibición en A.I.R. Gallery, Nueva York.

En la siguiente lámina, que reproduce con un fondo amarillo limón las ondas de calor y frío en un rango de dos mil kilómetros en un territorio que no se precisa, se lee: “La histeria, no es una novela: la histeria tiene sus leyes. Y ella se presenta! Y les puedo asegurar que tendrá la regularidad de un mecanismo⁹⁹⁵”. Debajo de esta frase, una secuencia de planos de medida y dirección de los vientos. El Charcot científico que busca la autonomía de la ciencia neurológica ha hablado, él consigna otros mapas: “Donde había desorden y confusión, hay reglas fijas⁹⁹⁶”, dice Charcot. “Pero el mapa no es el territorio⁹⁹⁷”, plantea Jolicoeur.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 35.



334. Nicole Jolicoeur, *Charcot: deux concepts de nature*, 1985. Libro de artista.
Imágenes fotocopias y dibujos sobre papel Stonehenge laminado, 30 x 47 x 7 cm.
Exhibición en A.I.R. Gallery, Nueva York.

“No se puede pretender que algo existe realmente hasta haberla fotografiado”, reza la lámina. Ese el enunciado para un dibujo donde se observa lo que pareciera ser un témpano de glaciación y uno tabular con una cabeza de valle que en el lenguaje especializado suele llamarse anfiteatro. El anfiteatro que llama a pensar en el anfiteatro de La Salpêtrière donde se llevaban a cabo las lecciones de presentación de enfermos de los martes. La crisis...La lección de los martes.

Jolicoeur incluye dos páginas del diálogo entre una paciente hipnotizada y J.-M. Charcot en la presentación de enfermos. Charcot le ordena que cierre los ojos e intente tomarse el brazo paralizado a lo que ella responde que no sabe dónde está. Charcot se dirige al público:

“-Ella no siente, preferiría que le rompiera el brazo antes que recobrar la sensibilidad. Pueden ver que estos sujetos no son dóciles. Son muy difíciles de manejar...” (la mujer se enoja)

“...no muestre su mal carácter”, le ordena Charcot.

“-Si le muerdo estaré más contenta”, responde la mujer.

“-Despiértela”, le dice Charcot al jefe clínico.

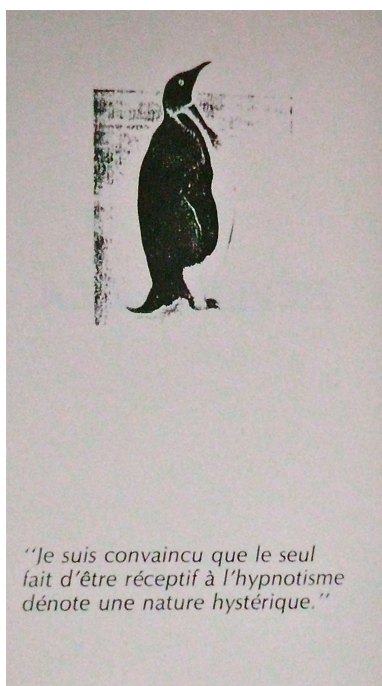
“-Está despierta”...

(Debajo de estas frases, Jolicoeur coloca una fotografía de unos exploradores).

Charcot continúa: “-Cuando se tiene el hábito de esos sujetos se sabe cómo utilizarlos.

Tienen una historia natural, estas histéricas⁹⁹⁸”.

Charcot, convencido de que la caída en la hipnosis denotaba una naturaleza histérica, revelaba su idea de que la histeria implicaba una sumisión que estaba en su naturaleza femenina. Entre un pingüino y una histérica no había mucha diferencia: “Estoy convencido de que el sólo hecho de ser receptivo a la hipnosis denota una naturaleza histérica” (lámina 335). “El cerebro de las histéricas puede ser comparada a una cera blanda. Se les puede imponer una idea precisa⁹⁹⁹”, es la frase de Charcot precedida por una lámina dibujada que muestra la trayectoria de inmersión de una ballena. Dibujo que intenta graficar el comportamiento del cetáceo.



335. Nicole Jolicoeur, *Charcot: deux concepts de nature*, 1985. Libro de artista.
Página con imagen fotocopias con una frase escrita por la autora.
Papel Stonehenge laminado, 30 x 47 x 7 cm.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 48-49.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 56.

El método de Charcot de examinar las cosas día tras día hasta que su significación “le saltara a los ojos”, como solía afirmar, es ilustrado de manera irónica por Jolicoeur con dibujos o placas fotográficas de pingüinos. Para concretar este método visual, el recurso es la fotografía, método de verificación, reemplazo del ojo, permite el uso del método comparativo; la correspondencia entre la enfermedad y su imagen es lo que facilita el diagnóstico. En estas páginas Jolicoeur hace una referencia directa a los métodos náuticos: la navegación con la observación de la osa mayor y la menor, el cálculo del flujo de los vientos y una fotografía de Jean-Baptiste. En la parte final la frase de Charcot es puntual: “La histeria, es, valga la comparación, una geografía muy completa, donde la más pequeña aldea se encuentra dibujada por un nombre¹⁰⁰⁰”.



336. Nicole Jolicoeur. *Charcot: deux concepts de nature*, 1985. Fotografía de la ubicación de la mesa con el libro de artista y pieza en la pared. *Sin título*, 1985. Collage con fotocopias y dibujos con lápices a color sobre papel. Exhibición en A.I.R. Gallery, Nueva York.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 79.

2.2. La elaboración de las categorías. La nominación como acto de dominación

Para Charcot, la fotografía podría hacer posible que los signos presentados en la superficie como las aletas de las ballenas o los delfines, condujeran a lo más profundo. Mirar, mirar, mirar, hasta que aparezca la significación, decía Charcot, hasta que las profundidades se revelen. La fotografía en La Salpêtrière vino de la mano de la pintura y el cuadro de Théodore Géricault *La Monomanie de l'envie* conocido también como *La hyène de La Salpêtrière*, proponía que un sentimiento como la envidia podía dejarse traslucir en el rostro. Como plantea Jo Anna Isaak, si el nombre del cuadro de Géricault hubiera sido *Retrato de la madre del pintor*, la lectura sobre él, las impresiones que “desprendería”, hubieran sido diferentes y eso es lo que Charcot habría aprendido: “No la autenticidad de la presentación de factores psíquicos, sino cómo hacer imágenes que producen lecturas preestablecidas¹⁰⁰¹”.

Este cuadro forma parte de una serie de diez pinturas que Étienne-Jean Georget, médico de La Salpêtrière, le encargara a Guéricault, que los realizó entre 1821 y 1824. Georget se especializaba en cuadros nosológicos de manías, entidad clínica acuñada por Esquirol cuyo genérico era la monomanía, de allí el tema de los óleos: la monomanía de la envidia, la manía del juego, la cleptomanía. Aparentemente de los diez retratos de hombres y mujeres se han encontrado cinco. Llama mucho la atención que en estos cuadros, la mirada del paciente salga fuera del cuadro y que sus manos no se vean, tienen un toque de busto escultórico, probablemente para remarcar que es en la expresión del rostro en donde se marcan las enfermedades, los sentimientos maniacaes. La influencia que tuvieron Charcot y Richer de la pintura renacentista no pasó sin dejar huella. La estructuración de la mirada a la que obliga la perspectiva exige y a la vez permite el establecimiento del conjunto y la unidad perceptiva. La cámara fotográfica sigue la estructura de la visión, que es el modelo de la perspectiva del renacimiento que privilegia un foco de visión y que en su misma posición hace del espectador el amo de su cuadro, lo aprehende por el ojo, por el yo. El resultado es en realidad estructurado por quien mira y su composición es producto del deseo del que mira.

¹⁰⁰¹ Jo Anna Isaak, *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Londres, Routledge, 1996, pp. 159-160.

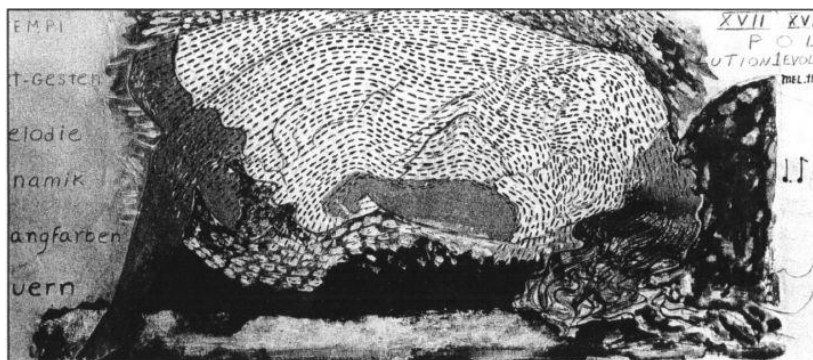


337. Théodore Géricault, *La Monomane de l'envie* (*La monómana de la envidia*), c. 1819/1822.
Óleo sobre lienzo, 72 x 58 cm.
Museo de Bellas Artes de Lyon.

El sistema representacional que seguía supuestamente un orden divino permitió el desarrollo de un lenguaje visual que, al ordenar, permitía la apropiación. Isaak cita a Tzvan Todorov que en su libro *The Conquest of America* afirma: “Pareciera intrépido relacionar la introducción de la perspectiva al descubrimiento y conquista de América, pero la relación está ahí en el hecho de que en ambos al mismo tiempo se revela y produce una transformación en la conciencia. Tampoco fue una coincidencia que la primera gramática española fuera publicada en 1492, en la que se lee: El lenguaje siempre ha sido la compañera del Imperio¹⁰⁰²”. Nombrar, un acto de dominación.

Isaak continúa diciendo que el ascendiente de la cartografía científica requería de un lenguaje de propiedad, pero que al mismo tiempo estuviera tan enquistado que perdiera visibilidad, es decir que estuviera ya en las profundidades de la conciencia, de tal manera que se naturalizara el tomar posesión de otras partes del mundo una vez que el mundo pudiera ser dividido en líneas longitudinales y latitudinales¹⁰⁰³.

En la obra *Femme en hystérie (d'après JM Charcot)* (La mujer en la histeria (desde la perspectiva de J.-M. Charcot) de 1981, la artista **Nicole Jolicoeur** presenta una banda de papel de 46 cm. x 8.54 m. en la que utiliza crayones de colores, gouache y lápiz de grafito, en la que nos muestra una secuencia de un ataque histérico.



338. Nicole Jolicoeur, *Femme en hystérie (d'après JM Charcot)* (La mujer en la histeria (desde la perspectiva de J.-M. Charcot), 1981, detalle. Banda de papel, crayones de colores, gouache y lápiz de grafito, 46 cm. x 8.54 m. (Fotografía de página electrónica de la artista)

¹⁰⁰² Tzvan Todorov, *The Conquest of America*, citado por Jo Anna Isaak, *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Londres, Routledge, 1996, p. 160.

¹⁰⁰³ Jo Anna Isaak, *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*, op. cit., pp. 161-162.



339. Nicole Jolicoeur, *Femme en hystérie (d'après JM Charcot)* (*La mujer en la histeria (desde la perspectiva de J.-M. Charcot)*, 1981, detalle. Banda de papel, crayones de colores, gouache y lápiz de grafito, 46 cm. x 8.54 m.
(Fotografía de página electrónica de la artista)

En esta figura 339 observamos la secuencia del ataque de “grande hystérie”. A la izquierda el arc- de cercle y en las dos siguientes, los movimientos clónicos. Al ser un detalle, no aparecen aquí cuatro figuras más que se encuentran en la obra original, dos a la izquierda al inicio y dos al final en las que se representan las contorsiones de las primeras fases y en las dos últimas predomina el color negro.

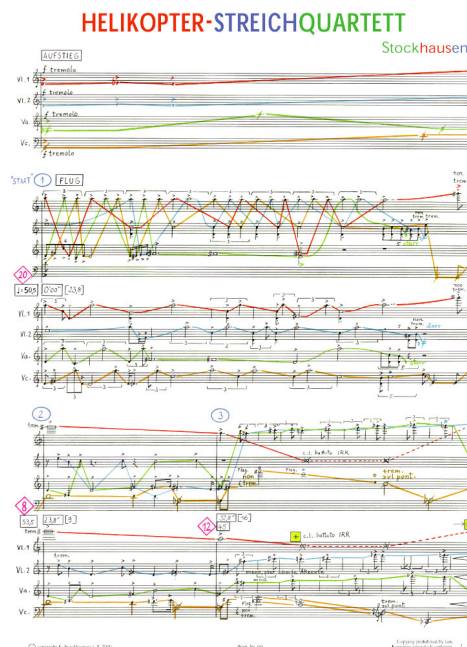
En cada cuadro, Jolicoeur ha colocado en la parte superior números romanos que corresponden a la numeración de las láminas que se utilizaron en la *Iconografía de la histeria de La Salpêtrière*, así como los títulos que les correspondían y que aludían a las “actitudes pasionales”, “tetanismo”, etc. En la lámina primera a la izquierda se aprecian los trazos de Jolicoeur donde sustituye el sistema de clasificación de Charcot que leemos en el cuadro sinóptico de Richer por las partituras musicales de Karlheinz Stockhausen, compositor contemporáneo que es utilizado por Jolicoeur posiblemente por sus creaciones seriales a la vez que por sus notaciones experimentales y que son “convulsivas”, como podemos ver en la figura 340. Si bien las notaciones son seriales como en los registros de Charcot, en este caso, Stockhausen ha transgredido la arquitectura musical y sus partituras.

Lamentablemente, no disponemos en la página electrónica de la artista de más fotografías sobre esta obra y la autora tampoco nos pudo proporcionar más, pero Jo Anna Isaak en el libro citado hace referencia concreta a esta serie: “En el eje horizontal se lee: Evolution, Spiral, Adoration, Pause; en el vertical se lee: Tempi, Bet-gesten, Melodie, Dinámik, Klangfarben, Davern¹⁰⁰⁴”.

Isaak afirma al respecto: “Este sistema arbitrario y abstracto escrito sobre las imágenes desvela la manera en que esa coreografía de los cuerpos de mujeres estaba realizada

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 163.

para funcionar en La Salpêtrière como parte de la actuación de un teatro mimético. A medida que el rollo de papel avanza, las imágenes de los cuerpos de mujeres se hacen más y mas coloridos, caóticos e indeterminados como si los sujetos buscaran eludir la inscripción de Charcot¹⁰⁰⁵.



340. Karlheinz Stockhausen, *Helikopter Streichquartet*, 1992/1993. Partitura.
<<http://notacionmusicalxx.blogspot.com.es/2010/04/notaciones-contemporaneas.html>>

Jolicoeur hace su propia narrativa a partir de la apropiación del cuadro de Richer tratando de crear “otra música” para la histórica, para que no tenga que bailar la música de la ciencia de Charcot.

Jolicoeur es muy insistente en la arbitrariedad de la nomenclatura y vuelve a ella en 1989 en su obra *La verité folle*, luego de haber tenido que tomar distancia de estas imágenes que a su decir, se le tornaban demasiado fuertes. El cuestionamiento de la objetividad científica la lleva a retomar el cuadro sinóptico realizado por Paul Richer, *Las fases del gran ataque histérico (grande hystérie)*, c. 1880¹⁰⁰⁶. Esta vez Jolicoeur

¹⁰⁰⁵ “This abstract and arbitrary meaning system imposed upon the images discloses the way in which the choreographed bodies of women were made to function at Salpêtrière as part of the performance of a mimetic theatre. As the scroll progresses, the images of the women’s bodies become increasingly more colorful, chaotic, and indeterminate as if the subjects were seeking to elude Charcot’s inscription”. *Ibid.*, p. 163.

¹⁰⁰⁶ Paul Richer, *Études cliniques sur le grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, op. cit., p. 166.

elige unas fotografías de la *Iconographie* y de Emily Carr¹⁰⁰⁷ y algunos gestos y poses del cuadro de Richer y enuncia así su trayectoria:

“Esta es una historia de caso (casuística) de
 contractura
 de rictus,
 de levitación,
 de blasfemia
 de “arc - de – cercle”,
 de convulsión,
 de predicción,
 de extensión del torso,
 de espuma en la boca,
 de apertura exagerada de la boca,
 de hablar en lenguas,
 de poses modeladas¹⁰⁰⁸”.



341. *Emily Carr a la edad de 22, 1893c.*
 Royal British Columbia Museum, British Columbia Archives,
 (http://www.bcarchives.gov.bc.ca/cgi-bin/text2html/.visual/img_txt/dir_148/h_02813.txt?H-02813)

¹⁰⁰⁷ Página homenaje a Emily Carr, en
 <<http://www.bcarchives.gov.bc.ca/exhibits/timemach/galler10/frames/carr.htm>>
 < <http://www.bcarchives.gov.bc.ca/exhibits/timemach/galler10/frames/carr.htm>>

¹⁰⁰⁸ Nicole Jolicoeur y Jeanne Randolphe, “La verité folle”, *catálogo*, Presentation House Cultural Society, North Vancouver, 1989.

Emily Carr, pintora y escritora canadiense nacida en 1871, como parte de sus investigaciones convivió con los nativos de los Estados Unidos. Carr se especializó en su trabajo artístico en escenas de su vida y sus rituales. La artista comparte su historia con las histéricas de La Salpêtrière puesto que fue sometida al tratamiento típico de la histeria de la época, con dosis de masajes, electroshock y dieta y es por estas dos razones, su sensibilidad y la atribución de locura histérica por lo que Jolicoeur pone fotografías de ella en la serie de las histéricas de La Salpêtrière.

La obra *La vérité folle* (la verdad loca) es un conjunto fotográfico que incluyó un mural intervenido de la obra de André Brouillet *Une Leçon clinique à la Salpêtrière* de 3.96 x 4.88 m. con dos fotografías a color montadas en placas de bronce y un trazado en acrílico 121.9 x 213.4 cm. y 116.2 x 127.6 cm., una fotografía en blanco y negro de 76.2 x 101.6 cm., una banda de papel fotográfico en blanco y negro plastificado de 40.6 cm x 18.29 m. que colocó alrededor de una pared y catorce dibujos con tinta de plata sobre vidrio, 5 de 20.3 x 25.4 cm., 4 de 40.6 x 30.5 cm., 5 de 40.6 x 50.8 cm. La exposición se presentó en la Presentation House Cultural Society en North Vancouver. Jolicoeur ha procedido colocando debajo de un vidrio la fotografía de cada mujer y ha reproducido uno de los dibujos de esta secuencia de Richer, trazándolos sobre el vidrio con tinta de plata.



342. Nicole Jolicoeur, *Une Leçon clinique à la Salpêtrière*, 1989. Mural, 3.96 x 4.88 m. Fotografías a color montadas en placas de bronce con dibujo en acrílico, 121.9 x 213.4 cm. y 116.2 x 127.6 cm. Exposición en la Presentation House Gallery, Vancouver.

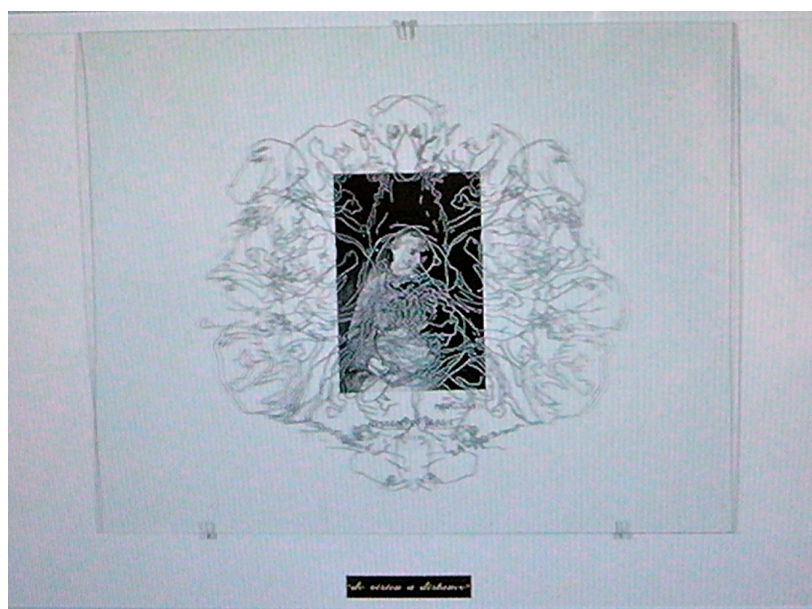
Este cuadro reproducido y agrandado de *La leçon clinique à la Salpêtrière* de Brouillet abre la exposición. Jolicoeur lo trabaja diseccionándolo, la unidad que formaba es violentada, el cuadro no tiene ya bordes, el teatro no está enmarcado y lo que resta de él son dos piezas. Charcot se dirige a sus alumnos explicando lo que sucede a la paciente que, desmayada, cae hacia atrás mientras la Bottard, la jefa de enfermeras, la auxilia. Atrás, sobresalen los rostros de algunos médicos internos y otros visitantes usuales. El cuadro del dibujo de un arco histérico en la pared permanece intacto. Jolicoeur ha quitado el color a la escena y la ha convertido en fotografía, como las que les eran tomadas a las pacientes de La Salpêtrière y ha trazado por su cuenta algunas líneas de demarcación de las ventanas, de las sillas y de siluetas de médicos. La mirada de los asistentes que están atrás no tocan tan fácilmente con su mirada a Blanche-Marie, mientras a quienes están cerca del maestro Charcot la artista les ha escamoteado su carne y consistencia física. Los hombres quedan endebles, suspendidos, al igual que Blanche y Marguerite Bottard. La diferencia entre ellos es ahora menor de lo que sugiere el cuadro original, donde los hombres no sólo son mayoría sino que están en lugar de superioridad.



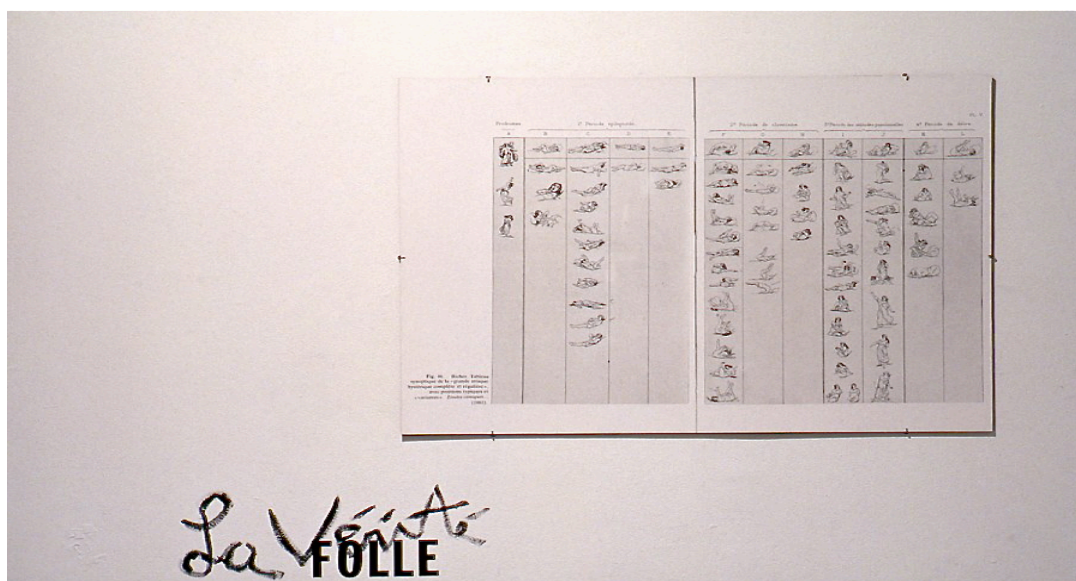
343. Nicole Jolicoeur, *Sin título*, 1989. Banda de papel fotográfico en blanco y negro plastificado.
40.6 cm x 18.29 cm., con vidrio pintado utilizando tinta plateada.
Exposición en la Presentation House Gallery, Vancouver.

En una interminable banda a nivel de la mirada, como evidenciando que el discurso científico no puede poner fin al sufrimiento de la locura, las figuras impresas de la *Iconographie* se acompañan de los dibujos creados por Jolicoeur a partir de los trazos básicos del cuadro sinóptico de Richer con sus actitudes pasionales, su arco histérico, su tetanismo, sus contorsiones. Las figuras transmiten una sensación de angustia como la figura 338. Estos dibujos fueron delineados con pintura plateada sobre vidrio y el título correspondiente, el charcoteano, se colocó en una plaquita de metal. La banda es la narrativa de Jolicoeur de los síntomas de la histeria: levitación, espuma en la boca, hablar en lenguas...La pintura plateada sobre vidrio es una clara alusión a la historia de la fotografía cuyo ingreso a La Salpêtrière marcó época.

Sobre esta fotografía llamada *La vision à distance*, Jolicoeur bosqueja otras poses y contorsiones a las que llama en su catálogo, “poses plásticas”. La figura que dibuja da la impresión de estar luchando por salir y solamente realiza giros sin lograrlo, como un fantasma atrapado entre la fantasía y la ficción, la misma fantasía y ficción que metaforiza Jolicoeur con su intervención en el cuadro de Brouillet de *La leçon clinique*.



344. Nicole Jolicoeur, *La vision à distance* (*La visión a distancia*), 1989.
Dibujo con tinta de plata sobre vidrio, 20.3 x 25.4 cm. y fotografía impresa.
Exposición en la Presentation House Gallery, Vancouver.



339. Nicole Jolicoeur, *Paul Richer, Las fases del gran ataque histérico (1881)*, 1989.
Prueba fotográfica en blanco y negro impresa en papel plastificado de resina, 76.2 x 101.6 cm.
Exposición en la Presentation House Gallery, Vancouver.

Sobre la pared, fuera del cuadro, Jolicoeur ha escrito a mano las palabras “La vérité Folle”. La palabra vérité invade la palabra “FOLLE” (loca) establecida tipográficamente, dando la sensación de protesta, de grafiti y a la vez de llamada a la verdad con ese redoble de la letra t. El uso de la palabra FOLLE, loca, impresa en el muro y debajo de las fases establecidas por Charcot y dibujadas por Richer, parece autorizar el gráfico, nombra, señala, categoriza y encuadra esos gestos como patológicos.

Encima de esta fotografía de la “crucifixión”, una de las actitudes pasionales del tercer periodo del ataque de “grande hystérie”, Jolicoeur ha delineado una de las contorsiones del primer periodo, el epileptoide (fig. 345). Al mismo tiempo que la chica cae en la inconsciencia, Jolicoeur señala el lado “revoltoso”: la contorsión puede ser rebeldía.

Jolicoeur con su dibujo en tinta de plata encima de la figura realiza un gesto de abstracción de la misma, desdibujando su identidad. No podemos reconocer quién es, cuál de las histéricas de La Salpêtrière. Lo importante es marcar la dimensión de ficción del operativo, el cual cobra consecuencias reales en los sujetos, en este caso, en

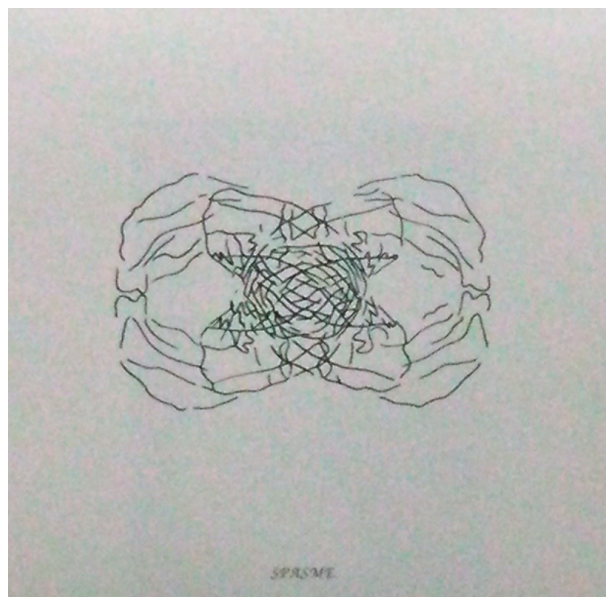
mujeres. Estos cuadros evidentemente dialogan con el primero, el más grande. No son los hombres los que están aquí en la “crucifixión”, ellos están organizando, catalogando, discutiendo, asumiendo su rito de pasaje para llegar a ser médicos como su maestro Charcot. Todos, eso sí, invitados y discípulos, en su posición vouyerista encubierta por su posición socialmente aceptada, se ven seducidos por la desnudez y vulnerabilidad de la chica que tienen al frente, “crucificada” por la ciencia.



345. Nicole Jolicoeur, *Sin título*, 1989.
Fotografía y dibujo con tinta de plata sobre vidrio,
40.6 x 50.8.
Exposición en la Presentation House Gallery, Vancouver.



346. Nicole Jolicoeur, *Contracture* (contractura), 1989.
 Dibujo con tinta sobre papel reproducido y triplicado del cuadro sinóptico de
 Paul Richer, *Las fases del gran ataque histérico*, 1881.



347. Nicole Jolicoeur, *Spasme* (espasmo), 1989.
 Dibujo con tinta sobre papel reproducido y triplicado del cuadro sinóptico de
 Paul Richer, *Las fases del gran ataque histérico*, 1881.

Las figuras dibujadas por Jolicoeur son reproducciones del cuadro sinóptico de Richer, son intervenidas redoblándolas, como haciendo eco con ellas, dándoles más fuerza y son trazadas encima del vidrio que recubre la fotografía. Al mismo tiempo dan la impresión de algo demoníaco, de figuras monstruosas como la de la lámina 347. Realmente hay que hacer un esfuerzo para darse cuenta de que son “ecos” de una misma, pero ¿hasta qué punto los “ecos” de estas contorsiones no evocan las figuras del mal?

Jolicoeur y Jeanne Randolph crearon el catálogo de esta exhibición estableciendo un diálogo entre los dibujos y trazos de Jolicoeur con una serie de textos escritos por Randolph en los que se mezclan algunas citas de Freud y Charcot acerca de la ciencia y su valor. Freud da por sentado que, con Charcot ya se ha realizado el corte entre las ideas religiosas y la ciencia y Charcot, que vivía el día a día una batalla contra el engaño de la histérica, considera a la fotografía como un recurso frente a la inadecuación que mostraron las técnicas de la autopsia o los cortes cerebrales. Una cita contundente de Melitta Schmideberg, psicoanalista, expresa: “La investigación científica consiste en análisis y síntesis –esto último significa reparación mágica...el nombrar, pesar, o medir los objetos implica tomar poder sobre ellos. Por otra parte, la descripción de objetos significa restitución, y es asegurarse de que es una unidad que no causa daño...Nombrar, describir, dibujar y medir produce mágicamente la sensación de omnipotencia, probablemente porque los objetivos tanto sádicos como reparadores son gratificados, y el temor hacia el objeto se disipa¹⁰⁰⁹”.

Jolicoeur desarma, desarticula, analiza y pone en evidencia el teatro, los recursos de ficción de la supuesta verdad de la ciencia, que a fin de cuentas es una verdad loca.

3. Disciplinar el cuerpo histérico. La fotografía de la histeria y su vínculo con la antropología criminal

Carmen Navarrete ha trabajado sobre los discursos disciplinarios del siglo XIX y los dispositivos espaciales, el panóptico, la cárcel, las tecnologías de la visualidad, del voyeurismo, de la mirada, la problemática del mirar y del ser visto. A través de *Vigilar y*

¹⁰⁰⁹ Estos textos fueron impresos luego en el libro editado por Jeanne Randolph y Steve Reinke, *Symbolization and its Discontents*, YYZ Books, Toronto, 1997.

castigar, y *La historia de la locura en la época clásica* y *El nacimiento de la clínica* de Foucault llegó a Alphonse Bertillon. Fue solamente con el tiempo, como ella misma lo expresa, como llegó a las histéricas de Charcot y ciertamente no fue a través de la fotografía como la mayoría de las y los artistas, sino más bien por el tema del “bertillonismo” y sus aplicaciones.

Bertillon plantea que el progreso de la civilización consiste en fijar la personalidad humana, dar a cada uno su identidad individual, permanente, invariable. Navarrete señala que, en su recorrido investigativo al visitar la Facultad de medicina de Lyon, encontró una sala donde se leen las tesis que es presidida por una vitrina de Bertillon con su catálogo de delincuentes, lo cual indica que hasta el día de hoy no hay en realidad un cuestionamiento de su figura. Por el contrario, el hecho de que Bertillon presida un lugar tan importante académicamente lo ubica como una figura de autoridad y un padre de la patria, posición que ostenta también Lombroso en la criminología y que tampoco se ha cuestionado.

El trabajo de Bertillon impactó directamente en la iconografía de La Salpêtrière, que no fue solamente una práctica artística. Tenía toda la intención de ser un método de registro y de control y por eso se utilizaron todos los instrumentos que la técnica judicial exigía para sus fotografías de frente y de perfil. El control de la luz, el enfoque de la cámara, el encuadre de la imagen, el archivo. Didi-Huberman en su libro sobre la invención de la histeria, nos entrega una transcripción literal de la técnica de la fotografía judicial¹⁰¹⁰.

De la obra *La bella (in)diferencia* Navarrete ha realizado dos versiones. En la primera versión llamada *La bella indiferencia*, la artista tomó las fotos de los libros de la iconografía de La Salpêtrière y las pasó por un escaner con el fin de reencuadrarlas buscando enfocarse en el síntoma tal como Charcot lo veía. Así, recortó las figuras reduciéndolas a ojos, bocas, lenguas, rostros, el arco histérico, el ataque de gran histeria, aplicando el método de Bertillon que consideraba que cualquier parte del cuerpo podía ser medido, calificado y que podía perfilar la identidad del delincuente, en este caso se trataría de reducir y particularizar a la histeria. El trabajo de Navarrete recupera a Bertillon para denunciarlo y transgredirlo y sigue a los surrealistas, quienes trabajaron mucho la fragmentación del cuerpo dándole otra connotación.

¹⁰¹⁰ Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, op. cit., pp. 382-384, apéndice 10.



348. Carmen Navarrete. *La bella indiferencia*, 2009. Diapositiva.
Trabajo sobre láminas de la Iconographie Photographique de La Salpêtrière.
Imagen cedida por la artista.



349. Carmen Navarrete. *La bella indiferencia*, 2009. Diapositiva.
Trabajo sobre láminas de la Iconographie Photographique de La Salpêtrière.
Imagen cedida por la artista.

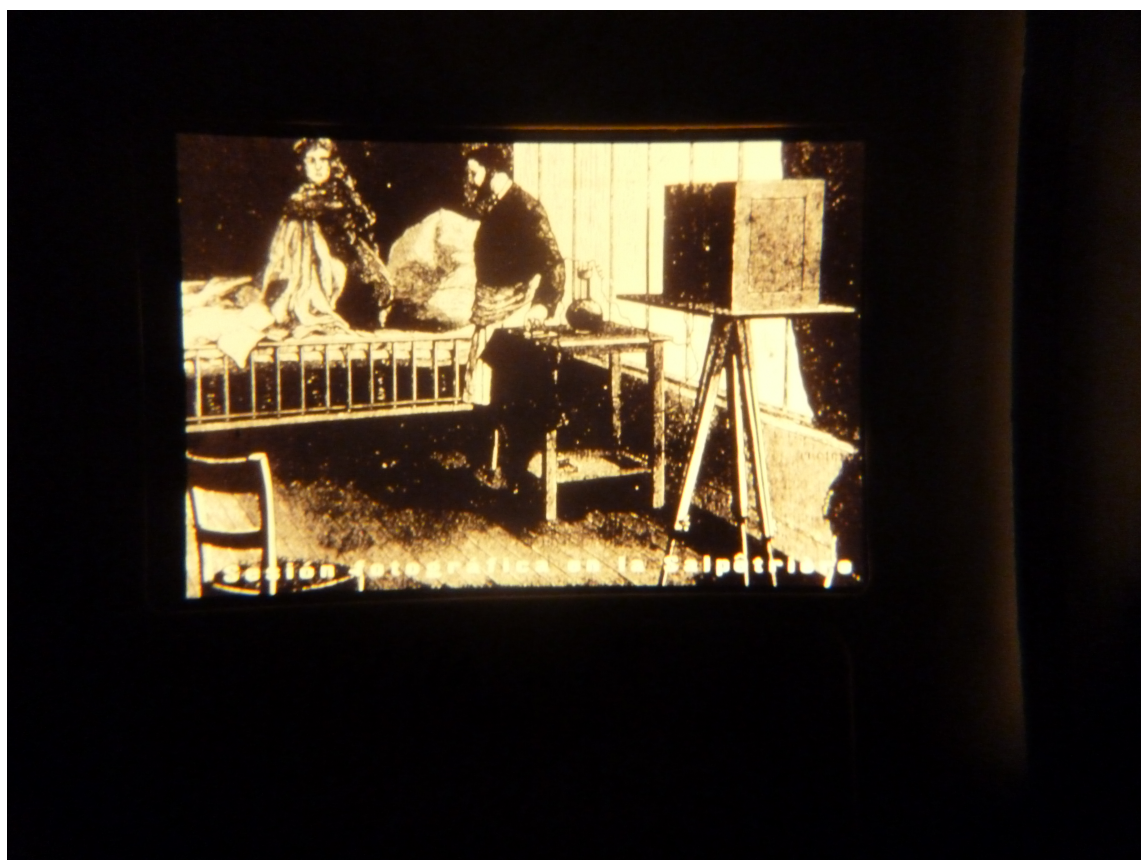
Con estas imágenes hizo diapositivas que fueron proyectadas en una pantalla a la que el espectador podía acceder a través de una mirilla, ubicándolo en la posición de un voyeurista: “Coloqué las mirillas para que se entendiera que se trataba de las clases de los martes en La Salpêtrière, la mujer en la cama con todo el dispositivo en el plató fotográfico, los médicos hipnotizando a las mujeres para el ataque histérico, y aquí las sufragistas en la cárcel, obligándolas a comer, encerradas en las cárceles para que finalmente se les pasara la histeria y volvieran a ser personas normales, sumisas”, declaró la artista en las conversaciones que sostuvimos en relación a esta tesis.

Y es que Navarrete aborda la problemática de histeria decimonónica no solamente a través de la iconografía de La Salpêtrière, sino también a través de los movimientos feministas reivindicativos de la época. En la siguiente diapositiva vemos cómo las mujeres sufragistas eran sometidas bajo el diagnóstico de histeria y fueron obligadas a dejar sus métodos de lucha como la huelga de hambre, con el encarcelamiento y la alimentación forzada por medio de embudos.



350. Carmen Navarrete. *La bella indiferencia, Alimentación forzada de las sufragistas*, 2009. Diapositiva. Imagen cedida por la artista.

La diapositiva 351 es el plano del servicio fotográfico en La Salpêtrière. En ella se observa una cama donde se ubicará a la mujer que va a ser hipnotizada para que se le induzca el ataque histérico y pueda ser fotografiada. Navarrete señala que todo estaba perfectamente medido y eso explica la calidad de las fotografías, ya que tenían un plató completo. De hecho el plató va a mejorar con la entrada de Albert Londe, fotógrafo profesional, al taller fotográfico de La Salpêtrière. En la que continúa, Navarrete nos muestra una fotografía de hipnosis grupal conducido con pacientes en un asilo italiano. La espectacularización trascendió las fronteras de La Salpêtrière y llevó a experimentaciones en otros países.



351. Carmen Navarrete. *La bella (in) diferencia. El plató en la Salpêtrière*. Diapositiva. Imagen cedida por la artista.



352. Carmen Navarrete, *Sesión de hipnosis en grupo*, 2009. Diapositiva arreglada. Imagen cedida por la artista.

Para la segunda versión, cuyo nombre fue modificado a *La bella (in)diferencia*, la artista elaboró un vídeo en el que se pretendió darle rostro al síntoma y trabajar menos el “bertillonaje” como ella misma afirma: “pensé que era más interesante que se viera la identidad, que se entendiera que finalmente todo eso que estamos viendo, cuerpos, manos despedazadas, corresponden a una persona, son ya gestos con toda la cara que hace que podamos entender mucho más toda la cuestión del ataque epiléptico, de las poses, de todas las fases de la enfermedad¹⁰¹¹”.

Este vídeo tiene una duración de 20’49” y fue también presentado en el año 2012 como parte de la exposición llamada *Genealogías feministas en el arte español 1960- 2010*¹⁰¹² que tuvo lugar en el MUSAC Museo de arte contemporáneo de León, España, comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, la cual buscaba recuperar el trabajo que las artistas españolas habían venido realizando desde los años de 1960 y analizar sus estrategias artísticas en cuanto a la problematización de los discursos de identidades sexuales, género y feminismos.

¹⁰¹¹ Echeverría, P., entrevista realizada a Carmen Navarrete, Valencia, del 12 al 14 de septiembre del 2014.

¹⁰¹² Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, catálogo MUSAC y Junta de Castilla y León, Madrid, This Side Up, 2013.

Mientras una voz “en off” narra un texto, se suceden imágenes de la *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*, de Pierre Janet o de Gaetano Rummo, intervenidas por la artista. Estas láminas fueron trabajadas agrandándoles el grano y modificando su exposición para generar un efecto de mayor contraste, lo que da una impresión más viva. El vídeo se presenta con el título general de *La bella (in)diferencia* en un fondo negro al igual que los subtítulos y consta de siete partes, cada una de las cuales está precedida por una indicación procedente de la *Iconographie*: la primera, *Debut de l’attaque. Cri*, y las cinco restantes bajo el de *Attitudes passionelles: Appel, Supplication amoureuse, Extase, Erotisme, Hallucinations de l’oui y Moquerie*. (Inicio del ataque. Grito. Actitudes pasionales: Llamada (al otro), súplica amorosa, éxtasis, erotismo, alucinaciones auditivas y burla). Las láminas son cortes de cuerpos que siguen un orden secuencial: manos, pies, ojos, rostro, torso y rostro, dando la sensación de un cuerpo que se va mostrando a medida que el texto oral avanza, como si gracias al esclarecimiento de lo que sucedió en esa institución, de lo que significó la histeria en su época y al desvelamiento de las dificultades de la histérica para ser escuchada, ésta fuera cobrando existencia.

Ya desde el título, Navarrete juega con los significantes de la iconografía para hacer explotar el sentido decimonónico: el concepto de bella indiferencia, acuñado por Pierre Janet, ponía nombre a la supuesta indiferencia que mostraban las histéricas frente a sus síntomas, como si éstos no les importaran, como si no las afectaran. Al separar el prefijo in y encerrarlo entre paréntesis, introduce un corte que genera otra significación: la bella diferencia. La bella diferencia es la diferencia sexual que remite a la sostenida por las feministas estructuralistas. De hecho, Navarrete cita a Hélène Cixous, escritora que junto a Luce Irigaray acuñaran el término falogocentrismo, aludiendo al concepto de logocentrismo de Jacques Derrida pero llevándolo al plano de la crítica a la invisibilización sufrida por las mujeres gracias a la idea falocéntrica en el que el patriarcado se sostiene, el cual hace girar los significantes alrededor de él y resulta en la anulación de la voz y la escritura de las mujeres. Con un claro rechazo al esencialismo, su propuesta acuerpa una escritura femenina, en concordancia más bien con la idea de la bisexualidad o el polimorfismo sexual pulsional.

En el primer tramo del vídeo, la artista a través de una voz “en off”, voz de mujer, toma posición con respecto al momento en que surge la iconografía de la histeria de La Salpêtrière. Su interpretación es histórica y apela a la necesidad de legitimación de la burguesía ascendente en la época frente a la decadente aristocracia. El pasaje al

capitalismo fortaleció a la ciencia que a su vez pagó sus favores desarrollando una tecnología de definición del nuevo ideal (el burgués) y de las tipologías de la desviación del nuevo modelo. Para ello se creó un sector profesional que administrara el conocimiento junto a burócratas y personas dedicadas a la venta de servicios que fueron los encargados de manejar la tecnología producida para detectar y medir la desviación. La voz nos narra que los procedimientos incluían exámenes médicos, identificación policial e interrogatorios que permitían además la clasificación. La histeria entonces entraría en la lista de las categorías definidas como: enfermos, locos, militantes, delincuentes, indígenas, frente a las cuales la burguesía cimentó su hegemonía y superioridad. La espectacularización fue parte de la necesidad de dar una realidad analítica al desviado y ahí fue donde la naciente fotografía cumplió con el cometido de aportar una verificación de esa realidad. La distancia que imponía al investigador y al espectador la hizo un instrumento privilegiado en la búsqueda de la objetividad. Si Charcot quería un museo patológico vivo, la fotografía sería una aliada fundamental y de hecho, La Salpêtrière llegó a estar a la vanguardia en la utilización de la fotografía en la práctica psiquiátrica del siglo XIX, ya que disponían de la aparatología más avanzada a la que se sumaban las técnicas administrativas de selección de modelos y archivo de fotografías, así como de publicación de las mismas. Esta tecnificación y proliferación de imágenes de histéricas hasta en las paredes del nosocomio llevó al establecimiento de una relación histeria = enfermedad femenina e histeria = feminidad, que tomó forma en La Salpêtrière bajo la dirección de ese hombre “visual”, amante de lo visual, que era Charcot.

Rostros completos de mujeres sirven de escolta a la voz femenina que ahora se remonta a la época de Joseph Breuer y Sigmund Freud en que las voces, las fantasías y las historias de las mujeres histéricas incursionan en los registros médicos. Navarrete reconoce que el psicoanálisis hace un intento de escuchar a la mujer histérica pero señala en Freud dos errores: el de haberse abstraído de una lectura histórica del síntoma histérico y el de la imposición desde una postura patriarcal de sus interpretaciones. Por eso Dora abandona el análisis, porque no entendió que la expresión de las mujeres era coartada y que no eran escuchadas, que su manera de hablar era con el cuerpo pero que los hombres no escuchan el cuerpo. La artista cita a Cixous que plantea, según Navarrete, “que la histeria es una forma poderosa de rebelión contra la racionalidad del orden patriarcal, un tipo de lenguaje femenino que se opone a las rígidas estructuras del

discurso y el pensamiento masculino¹⁰¹³”. Freud no entendió tampoco las luchas de las mujeres de la época y cómo la cultura patriarcal del siglo XIX se vio amenazada por el surgimiento de la rebeldía de las mujeres, quienes exigían sus derechos a la educación, al voto, al trabajo profesional, a ser independientes. La histeria fue identificada con el movimiento feminista y a ello contribuyeron los análisis clínicos y los prejuicios sexuales. Muchas mujeres escritoras fueron acusadas de histéricas y de degeneradas y con esta excusa se las recluyó en hospitales psiquiátricos. La rebeldía fue considerada una patología mental, por lo que histeria y feminismo eran un continuum.

Por otra parte, las feministas utilizaron las estrategias de las histéricas para hablar en el ámbito público: la ira, la rebeldía, la negativa a comer, nos dice la voz femenina. Las fotografías recortadas de mujeres que nos presentan sus cuerpos del torso hasta el rostro acompañan la imagen mental que nos formamos de las mujeres de la cárcel de Holloway en Londres en donde según nos cuenta la voz en off, las mujeres feministas en huelga de hambre fueron encarceladas y forzadas a comer abriendo su boca e introduciendo la comida con embudos en un acto de violencia que se asemeja a la sufrida por las histéricas en La Salpêtrière.

Introduciendo cortes en el discurso de la voz femenina, alegórico de esa interrupción de lo que las mujeres tienen para decir, Navarrete utiliza la voz de un hombre que entendemos se trata de Paul Regnard que desde La Salpêtrière explica los progresos y ventajas de la fotografía en relación a la transposición de una realidad objetiva que hace a la técnica, verdadera. Mientras se suceden fotografías de pies y piernas lesionadas o deformadas, de estigmas en los pies y poses eróticas de histéricas, la voz nos anoticia de los nuevos instrumentos con los que se ha montado el taller de fotografía de La Salpêtrière: tarima, reposacabezas, pescante de hierro para sostener a los pacientes que no puedan hacerlo por sí mismos, pantallas, en síntesis, la tecnología de avanzada con la que se hizo la iconografía.

El uso de esta voz masculina en off nos hace trasladarnos a ese momento en que el entusiasmo tecnocientífico invadía las paredes del hospital. Esa misma voz nos va a explicar los procedimientos seguidos por los médicos en el momento en que un paciente ingresa a La Salpêtrière. Observación completa con pruebas fotográficas, evaluación del aspecto general, pruebas, exámenes. Escuchamos el listado de la tecnología evaluativa mientras observamos las imágenes de los ojos de esas mujeres como si estuvieran

¹⁰¹³ Echeverría, P., entrevista realizada a Carmen Navarrete, Valencia, 12 al 14 de septiembre del 2014.

separados de sus rostros, como un objeto desprendido. La voz masculina entretanto afirma que, frente a la impotencia del ojo del médico, la fotografía es un recurso que permite percibir los cambios súbitos, los estados pasajeros, el análisis fragmentario del cuerpo, especialmente con el uso de la técnica cronofotográfica.

La súplica amorosa de Dora se hace presente con dos de sus sueños contados a Freud y publicados por éste en 1905 en el informe llamado: *Fragmento de análisis de un caso de histeria*¹⁰¹⁴. El segundo sueño¹⁰¹⁵ nos impacta con las imágenes de la serie de un ataque histérico producido por una joven internada en un hospital de enfermos mentales en Italia. Es la secuencia de Gaetano Rummo, fotografía cedida por éste a Charcot para sus lecciones, en la cual vemos a la chica en un pijama o ropa interior a rayas, arquetipo de la delincuencia, contorsionándose con violencia en una estancia acolchada que se utilizaba para evitar que los pacientes se dañaran. El arco histérico se repite una y otra vez generando una impresión desoladora, mientras la táctica del fotógrafo “objetivo” es enmarcar cada gesto brindándola al ojo para su escrutinio. El uso de ese ropaje es sorprendente, considerando precisamente que en la época las piernas no eran mostradas, era algo inmoral hacerlo, lo que evidencia el grado de violación de la intimidad que experimentaban estas mujeres.

Los contrastes visuales del trabajo que Navarrete ha realizado con las fotografías son un símil de los que introduce en la sucesión de las voces narrativas: la mujer nos esclarece el trasfondo ideológico de la iconografía y de los procedimientos utilizados en La Salpêtrière así como de los fallos y errores del psicoanálisis desde las carencias de la escucha de Freud, mientras que la voz masculina nos informa de los logros, nos cuenta la buena nueva de una objetividad encontrada en la tecnología. Y por otra parte, la voz de la joven, la histérica Dora que narra unos sueños que buscan ser escuchados e interpretados, encuentran un lugar en la escucha de Freud que permite el paso del sufrimiento del cuerpo a la producción de imágenes a ser interpretadas, pero estos sueños han topado nuevamente con la impotencia del gesto patriarcal de la imposición.

¹⁰¹⁴ La referencia completa es: Sigmund Freud, “Fragmento de análisis de un caso de histeria” (1901/1905), en *Obras completas*, Editorial Amorrortu, tomo VII, 1976, punto II. El primer sueño, p. 57.

¹⁰¹⁵ Cuyo texto puede leerse en: Sigmund Freud, “Fragmento de análisis de un caso de histeria” (1901/1905), en *Obras completas*, Editorial Amorrortu, tomo VII, 1976, punto III. El segundo sueño, p. 83.



353. Gaetano Rummo *Sin titolo*, c. 1890.
 (Gaetano Rummo, *Iconografia fotografica del grande isterismo*, Nápoles, A. Trani, 1890).

CAPÍTULO II

IMÁGENES QUE FASCINAN IMÁGENES QUE CONSTRUYEN REALIDADES

Nicole Jolicoeur ha escrito un texto en la pared. En algunas partes la pintura está descascarada. Son letras rojas escritas que alguien, sólo vemos su sombra, ataca con un punzón. -Cólera-, es lo que logramos leer. Hay una voz que susurra lentamente mientras la sombra se desplaza por la pared, a veces con un punzón, quitando, arrancando las palabras y otras jugando con las manos, haciendo figuras con la luz, como se juega con los niños o niñas. -Ironía-, leemos ahora. Se trata de un vídeo corto de nueve minutos llamado *De la Plaie-image (De la imagen-herida)* que recrea el espacio de un site-specific que lo incluye y que tiene por nombre *Colère et Ironie/ Deux plaies-images* (Cólera e ironía/ Dos imágenes-herida) del año 2002, que la artista instaló en un hospital en desuso. En un pasillo de lo que parece ser una entrada a una sala de cirugía, se encuentran escritos en las paredes unos textos muy elocuentes, entre ellos: “He visto imágenes del sufrimiento, pero toda la causa del sufrimiento ha partido de la imagen. En esas imágenes de ironía y de cólera, el sufrimiento estaba en esas mujeres y esas mujeres estaban en la fotografía, era necesario entonces que para creer en el sufrimiento, yo crea también en la fotografía”.

En las gavetas de un lavabo como si fueran las etiquetas señalizadoras en unos cajones de archivo, Jolicoeur ha puesto el título del contenido: cólera-ironía-cólera-ironía.

La voz de mujer nos murmura al oído:

“Fue el doctor mismo quien me aconsejó. Me dijo : “-mire, mire, mire hasta que comprenda algo”. Era muy simple y muy claro y es exactamente lo que hice. Para mirar esta imagen-herida me herí. Justo detrás de su hombro a la distancia adecuada, bien resguardada, yo también observaba hasta que comprendiera algo. Sepan que arriesgaba perderme y unirme a esas mujeres en el torrente de miseria y terror. Frente a esas imágenes-herida tan particulares me invadían los interrogantes para los cuales había pocas respuestas. Todo lo que podía hacer era dejarme tomar por ellas, como nos dejamos tomar por la cámara fotográfica a veces a pesar de nuestra voluntad pero siempre con la

seguridad de dejar la huella de nuestra propia existencia. Si bien el miedo me invadía, no me resistía. Estaba más bien tentada de crear situaciones para provocar este seísmo. Estaba mezclada con esas imágenes y me sentía inquieta de lo que me iba a pasar. Mi primer temor era que esas imágenes-herida se ampararan en mí radicalmente, que sucumbiera a sus encantos y que me encontrara encerrada dentro. Mi segundo temor era de ampararme demasiado en ellas, de hacerlas cosa mía, de hacerlas pasar por un tratamiento que las encogiera, que las transformara en objetos de curiosidad y de complacencia, haciéndolas penetrar en lo oscuro, sin paralelo con lo que habían conocido hasta ahora¹⁰¹⁶”.

El horror a la fascinación de que nos habla Jolicoeur procede por un lado de esa orden médica que como orden llama a la obediencia y por otro lado, el predominio de la mirada a lo que estamos tan habituados y habituadas en occidente y que nos llama a gozar. Jolicoeur explica así lo que narra la voz: “En un modo íntimo, una voz nos habla de una relación compleja a las imágenes fotográficas. Con sus alusiones al universo médico, a la autoridad del saber científico, al predominio de la mirada, nos comparte diversos estados subjetivos. Nos habla de la duda, el miedo, el terror y de la fascinación experimentada enfrente de las imágenes en que el sentido se escapa continuamente. Mientras que la voz tiene una identidad de monólogo flotante, nuestro ojo transcurre por las paredes escrutando obsesivamente la carne de este texto entregado con un tono de confianza¹⁰¹⁷”.

Nuestro ojo goza, tiene la cualidad de ponernos a merced de lo que nos mira desde el otro lado, desde la imagen misma. Como veremos en el trabajo *A.G.L. & X* de Shana Lutker, las imágenes del bazar del inconsciente de Augustine nos atrapan y nos hablan, algo dicen, así, esas imágenes del sufrimiento, son imágenes-herida, quedamos a disposición de las imágenes de la histeria, de lo que ellas nos hagan sentir o hacer. Al quedar atrapados o atrapadas por la imagen, creemos en esa imagen, surge una especie de fe inconsciente en la que ya no ponemos nada en cuestión; estamos ahora bajo hipnosis. La imagen nos ha robado la mirada y con la mirada, nuestra capacidad de juicio. La imagen nos arranca los ojos y ya no vemos nada.

¹⁰¹⁶ Traducción de Floribeth Viquez.

¹⁰¹⁷ Nicole Jolicoeur, *De la Plaie-image (extrait)*, vídeo(9 min.15), Distribution Vidéographe, Montréal, Québec, 2002.

Esa era la advertencia de Laura Mulvey¹⁰¹⁸ y el horror que expresa Jolicoeur. Mulvey nos alertaba de la disposición del cine que es la misma de la fotografía: observamos desde fuera como cualquier voyeurista. Charcot, sus discípulos y la medicina en tanto clínica se asientan en una práctica de la mirada que recorre los cuerpos, los escruta, se mete en las letras de las historias clínicas y se recrea en la observación de los mapas de zonas histerógenas, de cuadros de medidas de temperatura, de la tensión arterial. No solamente disponen todo para el espectáculo de la histeria, sino que dejan un enorme cúmulo de fotografías en un archivo que viaja a través de los siglos. Charcot y sus discípulos no pudieron sostener la distancia y quedaron atrapados por estas imágenes, se olvidaron de los objetivos científicos y entraron en la fascinación por el objeto. Tal como lo plantea Jolicoeur, cedieron al goce de la pulsión escópica.

Este temor es el que han manifestado las artistas. El goce voyeurista lleva al goce narcisista, dice Mulvey, el goce de la identificación. Así lo plantea Viver. Su identificación con la iconografía fue instantánea pero su obra es precisamente su trabajo sobre ella, él no tomó distancia de las imágenes sino que pasó por un proceso que califica como de curación acompañándose de ellas y “curándolas” él también, es decir, haciendo una labor si se quiere hasta comisarial, cuidándolas.

Jolicoeur ha batallado según ella misma lo explicaba, con esta tendencia y este temor a ser absorbida por las imágenes. Pero ¿qué es lo que tienen estas imágenes que producen ese miedo y esa necesidad de huida o de hacer algo con ellas pero que finalmente no deja indiferente y que tienen el poder de producir, como dice Jolicoeur, un seísmo?

Viver considera que estas fotografías están revestidas de aura según el concepto de Walter Benjamin aunque éste consideraba que con la fotografía al ser reproducida se acabaría lo aurático. Para Viver la fotografía no está separada de lo aurático, sino que lo amplifica. “Para las artes del tiempo, como el cine o la fotografía, a diferencia de la pintura o la escultura, el aquí y ahora capturado en la película fotosensible seguirá siendo irrepetible por mucho que se multipliquen las copias, por lo que jamás perderá su aura. Esa presencia aurática es la que uno encuentra en la Iconografía de La Salpêtrière¹⁰¹⁹”, sostiene el artista.

Viver se refiere a la imagen *acheiropoietos*, “la pintura sin manos”, que puede homologarse a la fotografía en el sentido en que hay en ella una huella de sufrimiento y señala: “Para mí todo este proyecto de La Salpêtrière es una huella de ese sufrimiento

¹⁰¹⁸ Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Centro de semiótica y teoría del espectáculo, 1988.

¹⁰¹⁹ Echeverría, P., entrevista realizada a Javier Viver, Madrid, 2 y 15 de noviembre del 2014.

que tuvo lugar allí¹⁰²⁰». Las resonancias están dadas desde el origen del cristianismo y la aparición de los íconos. La imagen *acheiropoiotos* es la huella del rostro de Cristo en el lienzo que procuró la Verónica, tal como aparece en los Evangelios apócrifos y que quiere decir ver-icon, el mismo fenómeno que la síndone de Turín. “En esa imagen, lo que tenemos es un negativo del rostro y del cuerpo de una persona crucificada producida por el deterioro superficial del tejido ante una exposición desconocida de energía. Eso crea un negativo y luego al positivarlo tenemos una imagen muy clara de un rostro y un cuerpo. Es bastante interesante, aunque solo sea como acontecimiento, la analogía que presenta con el proceso fotográfico, aparecido muchos siglos después, una vez que se desarrolla la técnica de fijar la luz en una superficie, en una emulsión estable”, explica Viver. *Revelaciones* como proyecto, fue inspirado en la dimensión acheiropoiética del archivo de La Salpêtrière. El artista continúa: “Si todo este archivo había sido generado con una acumulación de horrores que había sufrido mucha gente, debía de haber una forma de redimir todo ese sufrimiento y la forma era convertir esas fotografías en imágenes acheiropoiotos¹⁰²¹».

Una discusión muy interesante sobre este punto del concepto de aura de Benjamin es la que presenta Gorka Lòpez de Munain en su artículo “La máscara mortuoria como imagen aurática. Tiempo, memoria y semejanza¹⁰²²». El autor escribe este texto para clarificar el concepto de imagen aurática a partir de las máscaras mortuorias. Este tema evoca por un lado, el taller de vaciado en escayola que tenía Charcot en La Salpêtrière y también las máscaras que Lombroso hacía a los delincuentes. También se puede pensar en el hecho de que en el siglo XIX la gente se había visto apoderada por la curiosidad con respecto a los espíritus y los seres del más allá. El mismo Lombroso había estudiado espiritismo, lo cual nos indica la particular relación con la representación y el deseo de captura de lo real que se tenía. En ese sentido cabe preguntarse si la fotografía pretendía cumplir la misma función que la máscara mortuoria de la Antigüedad.

“La huella es aparición de una cercanía, por más lejos que ahora pueda estar eso que la ha dejado atrás. El aura es aparición de una lejanía, por más cerca que ahora pueda estar lo que la convoca nuevamente. En la huella nos apoderamos de la cosa, el aura se apodera de nosotros¹⁰²³», cita Lòpez de Munain a Benjamin. El autor señala que para

¹⁰²⁰ *Ibid.*

¹⁰²¹ *Ibid.*

¹⁰²² Gorka Lòpez de Munain, “La máscara mortuoria como imagen aurática. Tiempo, memoria y semejanza”.

VIII *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*, núm. 8, junio 2013, pp. 233-242.

¹⁰²³ Gorka Lòpez de Munain cita a Walter Benjamin, en *op. cit.*, p. 236.

Benjamin la experiencia aurática era provocada por una imagen que tocaba la “memoria involuntaria”¹⁰²⁴, y esto quería decir que esa imagen estaba inserta en una tradición de culto que en el momento de la experiencia va a verse envuelta en una reunión de imágenes mentales permitiendo la experiencia aurática. Sin embargo López de Munain considera que no es necesario que la imagen sea objeto de culto o que tengan una temporalidad concreta o un origen claro para generar una experiencia aurática. Él interpreta que Benjamin hablaba del aquí y del ahora de la obra de arte que se perdería al ser reproducida pero en realidad lo que importa es su presencia actual, única, irrepetible del aquí y ahora. Es algo así como que la imagen no trae nada del pasado, sino que se actualiza en un momento preciso en que se dan esas circunstancias de asociaciones con imágenes que existen en el inconsciente como tradición cultural, pero es una formación actualizada, un producto concreto del presente. “El aura no es algo que tengan los objetos sino la estructura de percepción del observador, la experiencia en él generada”¹⁰²⁵. El autor concluye preguntando: “cuál es la causante de la experiencia aurática, la máscara mortuoria o el rostro que representa? El objeto (picture) presente o la imagen (image) ausente? La máscara mortuoria no representa el rostro de una persona, tan sólo muestra ese rostro detenido en un instante pasado y, sin embargo, consigue cautivar con la potencia que le dota su “envoltura”, su unicidad, su aura, la cual ha de conectar con ese background o entramado de imágenes único de cada espectador. Podríamos concluir que el aura sería esa envoltura del objeto (picture), es decir, las imágenes (images) nacidas de la memoria involuntaria que arropan la obra y permiten activar ese poder de la experiencia aurática”¹⁰²⁶.

Lo que López de Munain entiende como imágenes inconscientes, de alguna manera, lo podemos pensar como esas figuras arquetípicas que son transportadas en el tiempo que se mezclarían también con las imagos en el concepto freudiano del término, es decir, las imágenes primarias que nos formamos y sobre las cuales se van estructurando otras. Cuando a Marina Núñez le dicen que su obra debe mucho a imágenes del renacimiento y el barroco ella contesta que ella se formó con esas imágenes religiosas.

Efectivamente, la historia de la pintura está presente en la iconografía de Charcot, sus poses, el concepto de retrato están allí fijados en sus características, los claroscuros, el uso de la luz. La iconografía fue totalmente pensada y calculada. Albert Londe era un

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 236.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 238.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 242.

fotógrafo profesional y no debemos olvidar que las histéricas eran modelos, por lo cual toda la historia de las artes plásticas estaba siendo aplicada en esta iconografía. Como lo interpreta Viver, la iconografía es un recorrido por la historia de la salvación.

Ya los escritos feministas del arte han subrayado el lugar de las mujeres en la pintura occidental y la diferencia con respecto a los hombres. El hombre mira, la mujer es mirada y Mulvey sostendría que todo el cine clásico se apuntalaba sobre esta premisa, pero que en realidad es una premisa anterior: las mujeres en occidente son espectáculo. En la pintura son desnudadas totalmente en posiciones llamativas, en referencia a lo mitológico o religioso yaciendo para ser devoradas con los ojos, tendidas en el bosque, dormidas, “reposantes” para usar el término de Charcot y si observamos las pinturas de desnudos desde el siglo XV al XIX, las poses serán “copiadas” en la iconografía, desde sus “velos” convertidos en sábanas blancas hasta la manera en que colocan sus brazos, tendidas en la cama, siempre en posición de ser-miradas. Patricia Mayayo en su texto *Historias de mujeres, historias del arte*¹⁰²⁷ trabaja esta temática en el capítulo “El poder de la mirada” y señala cómo para muchas feministas del arte era decepcionante ver cómo era casi inevitable que las representaciones del cuerpo femenino se convirtieran en espectáculo.

Como bien lo plantea Didi-Huberman, Charcot no solamente era coleccionista de imágenes de la historia del arte sino que su trabajo se desarrollaba bajo la mirada del cuadro de Fleury en el que Pinel desencadenaba a las locas. La proliferación de imágenes que rondaban por el archivo imaginario de Charcot era inmensa y con esos arquetipos de la locura fue con los que se enfrentó a su práctica médica. Didi-Huberman nos recuerda¹⁰²⁸ que en la inauguración de la cátedra de las enfermedades nerviosas, Charcot, al hablar de su proyecto “científico, terapéutico y pedagógico”, recalcó el papel que el taller de vaciado en escayola, el de fotografía, el museo anatómico-patológico, el de anatomía y fisiología patológica, el de oftalmología, además del anfiteatro cumplirían en el lugar vanguardista en el que quería situarla. Todo lo que mencionó es productor de imágenes. Lógicamente, esas imágenes producidas iban a ser buscadas y leídas con los rasgos arquetípicos ya aprendidos y asimilados y cuánto de todo esto no vendría de la historia del arte: los dibujos anatómicos, la escultura, los estudios de la luz y la perspectiva y los aparatos ópticos que se inventaron siguiendo la estructura de la visión, del funcionamiento cerebro-ocular.

¹⁰²⁷ Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 181-223.

¹⁰²⁸ Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, op. cit., 46.

Si Leonardo da Vinci enseñaba de profundidad, perspectiva y claroscuro en su *Tratado de pintura*, Charles Le Brun buscaba que sus pinturas y dibujos hablaran. Para él, un cuadro era una narrativa, era una historia legible. En su texto *Les expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu*, (Las expresiones de las pasiones del alma representadas en varios grabados según dibujos a carboncillo), Le Brun reúne una serie de dibujos hechos a carboncillo que tienen títulos específicos que remiten a las pasiones humanas¹⁰²⁹. La similitud con la manera en que Charcot y sus discípulos organizan la iconografía es obvia. La de La Salpêtrière es una iconografía de pasiones (actitudes pasionales) que sigue la misma línea de la de Le Brun que murió en 1690. Por lo visto, la impronta de Leonardo da Vinci y de Le Brun viajó lejos y esas manifestaciones renacentistas y barrocas sentarían las bases para la iconografía de la histeria. Le Brun no solamente influyó a Charcot sino también a Morel y Esquirol que contrataron dibujantes para sus atlas de degeneraciones, pero es un hecho que Charcot al ser un autodidacta en la historia del arte, tuvo un logro sin precedentes y al ocuparse con especial tesón del enigma de la histeria produjo una iconografía que continúa produciendo impacto más de un siglo después. En ese sentido, Didi-Huberman tiene razón cuando dice que *Augustine* fue la obra maestra de Charcot¹⁰³⁰.

Si seguimos a Viver, son las mismas imágenes iconográficas desde los orígenes del cristianismo las que se transportan en el tiempo a partir de sus rasgos, como arquetipos que son rescatados o transmitidos de generación en generación, con lo cual el sufrimiento de las personas que ingresaban a estos hospitales era visto y catalogado bajo prismas muy antiguos.

Quizás por eso una de las indicaciones de Freud en cuanto a la escucha psicoanalítica era el olvidarse de todo lo aprendido para escuchar lo nuevo.

¹⁰²⁹ Charles Le Brun, *Les expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu*, en Biblioteca Nacional de Francia, s.e., s.f.e.

¹⁰³⁰ Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, op. cit., p. 159.



354. Charles Le Brun, *Le ravissement*, (*El gozo*), lámina VI, c. 1700. Dibujo a carboncillo.
(Charles Le Brun, *Les expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu*, en Biblioteca Nacional de Francia, s.e., s.f.e.)



355. Charles Le Brun, *Le desir* (*deseo*), lámina V, c. 1700. Dibujo a carboncillo.
(Charles Le Brun, *Les expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu*, en Biblioteca Nacional de Francia, s.e., s.f.e.)



356. Charles Le Brun, *L'admiration avec étonnement (admiración con sorpresa)*, c. 1700. Dibujo a carboncillo.
(Charles Le Brun, *Les expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu*, en Biblioteca Nacional de Francia, s.e., s.f.e.)

El método de Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*¹⁰³¹, que fue publicado después de su muerte junto con una alocución que realizara a la Academia Real de Pintura y Escultura sobre las expresiones particulares y generales, no era un libro didáctico propiamente dicho sino un estudio que reflexionaba sobre el origen y la conformación de las expresiones como resultado o como efecto de las emociones experimentadas desde dentro del cuerpo, el cerebro y el corazón. Era una justificación científica de los movimientos y de los rasgos faciales que tomaban modelos específicos frente a emociones particulares. Lo que hizo Le Brun fue modelar la fascies de acuerdo a las pasiones del alma acuñadas por los filósofos y la patología médica (la cólera, la admiración, la tristeza, el deseo).

En el prólogo del libro, el editor sostiene que el conocimiento del hombre pasa por el de las pasiones que son “el resorte de los movimientos del corazón y de todas nuestras acciones que los filósofos han tratado de someter a la Razón y la Medicina ha tratado de remediar las enfermedades que ellas causan”¹⁰³². Se apela entonces a la importancia de hacer primero un estudio desde la pintura que tendría la capacidad de explicar todos los movimientos que se manifiestan desde fuera, desde la superficie del cuerpo y esto es lo

¹⁰³¹ Charles Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, Strauss & Cramer, 1702, edición de Georg Olms, Hildesheim, 1982.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 2.

que Le Brun habría hecho: explicar la diversidad de movimientos con trazos simples articulando estos hallazgos con “las opiniones de los sabios sobre la naturaleza y sede de las pasiones¹⁰³³”.

En el discurso frente a la Academia Real de Pintura y Escultura, Le Brun afirma que la expresión es una representación natural de las cosas y por lo tanto un cuadro no es perfecto sin expresión: “es ella la que marca los caracteres verídicos de cada cosa, es por ella que se distingue la naturaleza de los cuerpos; del movimiento, y todo lo que es fingido parece verdadero....la Expresión es también una parte que marca los movimientos del alma, lo que hace visible los efectos de la pasión¹⁰³⁴”.

La alocución es una explicación de las teorías de los sabios sobre la acción interna cerebral, vascular y de la intervención del corazón en las emociones que producen las acciones corporales: “es necesario que sepamos cuales son las acciones del cuerpo que explican las pasiones y las acciones consecuentes. Mi opinión es que el Alma recibe las impresiones de las pasiones en el cerebro y el corazón. Los movimientos exteriores confirman esta opinión¹⁰³⁵”.

Seguidamente, Le Brun explica cada una de las láminas de su catálogo de las pasiones entre las que cito dos:

“*El arrebató, el gozo*: Los ojos y las cejas se elevan hacia el cielo, quizás atraídas por aquello que el alma no puede conocer. La boca está entreabierta, con las esquinas un poco elevadas que testimonian de una especie de gozo, de arrebató¹⁰³⁶”.

“*En el deseo*, las cejas avanzan sobre los ojos que están más abiertos de lo ordinario, las pupilas se encontrarán situadas en medio de los ojos y llenos de fuego, las fosas nasales más apretadas del lado de los ojos, la boca está abierta, la lengua puede aparecer fuera del borde de los labios, el color más inflamado que en el Amor; todos los movimientos hacen ver la agitación del alma causada por los espíritus que la disponen a querer un bien que se le aparece como adecuado¹⁰³⁷”.

Le Brun establece entonces un modelo de las pasiones, de las emociones, que se convierte en una herramienta tecnológica para el diseño de los elementos performáticos en las somatopolíticas. Encontramos aquí un punto de alianza entre el arte, la ciencia y la política que se va a seguir muy puntualmente en la iconografía de La Salpêtrière. La

¹⁰³³ *Ibid.*

¹⁰³⁴ *Ibid.*, pp. 4-5.

¹⁰³⁵ *Ibid.*

¹⁰³⁶ *Ibid.*, s. n. p.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, s. n. p.

histeria es una condición pre-definida, pre-moldeada que se alimenta de las fuentes del arte de la Academia que ya no estuvo para nada ajena a la ciencia y a la definición de las somatopolíticas. El arte haría del horror, estética y del espectador, un fascinado.

Más adelante la fotografía como dijimos, vendría a precisar y a hacer más real aún esta ambición de capturar lo que pasa dentro a partir de su expresión externa porque tiene un uso más práctico: congela los movimientos que al ojo humano se le escapan, especialmente si consideramos el estudio de una condición tan aparatosamente veloz como un ataque de “grande hystérie”. La cámara trabajaría también para darle el toque estético al horror que representa ese incomprensible espectáculo, herencia de la participación de los artistas renacentistas y barrocos en la historia de lo monstruoso, de la enfermedad, la locura y la degeneración ya que sus conceptos básicos en cuanto al retrato, a la composición artística, a la luz y las sombras provienen de la pintura.

1. La imagen del ataque histérico: entre fascinación y sufrimiento

La histeria, sus exuberantes ataques de “grande hystérie” y la estética que conllevan sus esculturales poses particularmente reflejadas en la *Iconographie* son un motivo de trabajo para varias artistas. La captura de esta dimensión paradójica del dolor y el sufrimiento llevada al extremo de la estética está muy bien representada por la escultura suspendida *Arco de histeria* que Louise Bourgeois realizara en 1993 (fig. 357).

En esta escultura Bourgeois cuestiona abiertamente las somatopolíticas al suspender al “sexo fuerte” masculino y borrar de un solo golpe la ecuación histeria = mujer de la neurología del siglo XIX. La artista hace caer decapitada en una fuerte convulsión de “grande hystérie”, una figura masculina a la que se le han desdibujado los genitales. Al mismo tiempo, al pulir y hacer pender la pieza, retoma el costado doloroso con el que ella misma se identificaba y que la llevó a hacer varias piezas utilizando diferentes medios como la tela y el dibujo. Aún en el año 2007 y 2009, realizó una serie de dibujos llamada *Self Portrait* en la que incluye dibujos del arco de histeria esta vez en una mujer, que por el título es ella misma, es un autorretrato. Allí plasma su propio dolor e inadecuación.



357. Louise Bourgeois, *Arco de histeria*, 1993. Bronce pulido, 83 x 101.5 x 58.4 cm.
Fotografía de Allan Finkelman.

Esta pieza que revela lo apoteósico del ataque histérico, fue una fuerte inspiración para la fotógrafa francesa *Stéphanie Lehu*. Como ella misma afirma, a pesar del sufrimiento que transmite no puede dejar de considerarla bella por sus características: “La tensión del arco, del cuerpo, el costado escultural¹⁰³⁸”.

Lehu ha realizado varias obras, series fotográficas, instalaciones y vídeos en los que aborda las temáticas de las diferentes fases del ataque histérico, el fenómeno del éxtasis, la máscara, el doble y la “bella indiferencia”, síntoma histérico acuñado por Pierre Janet. En otros trabajos, deforma las fotografías, las desfigura para sacar el monstruo que hay en ellas. En las de la histeria no es necesario hacerlo, pareciera, porque todo lo que se salga de lo normativo, de lo regulado, es por definición, monstruoso.

La articulación entre sufrimiento y belleza resulta en una cuestión sumamente enigmática y fue uno de los pilares fundamentales de la práctica médica con la histeria tal como se llevó a cabo en La Salpêtrière. Para Lehu, estas imágenes de la iconografía

¹⁰³⁸ Echeverría, P., entrevista realizada a Stéphanie Lehu, enviada desde Madrid el 20 de Marzo del 2015 y recibida desde Vaucluse, Francia por escrito el 4 de Abril del mismo año.

de la histeria resultan fascinantes y a la vez le generan horror, es lo que llama “una inquietante extrañeza”. Cómo, se pregunta, esos cuerpos frágiles sometidos a dolorosas contracturas se vuelven esculturas espectaculares.

La belle indifférence (la bella indiferencia) es un conjunto de piezas que conforma una obra del año 2011. Consiste en fotografías digitales tomadas por la artista, una camisola, una ficha de internamiento, fotografías instantáneas, un vídeo y mobiliario arreglado con telas. En ella, Lehu retoma las imágenes que Georges Didi-Huberman ha publicado en su texto *Invention de l'hystérie*¹⁰³⁹. Siendo estudiante en l'École Supérieure d'Art et de Design de Saint-Etienne, su práctica fotográfica estaba centrada en el retrato, por lo que uno de sus profesores le aconsejó revisar el texto de Didi-Huberman ya que encontraba mucha proximidad en la manera como Lehu trataba las imágenes con aquellas de la *Iconographie*. A partir de allí su trabajo no sólo se enriqueció sino que tomó una vía diferente.



358. Stéphanie Lehu, *La belle indifférence (la bella indiferencia)*, 2011. Fotografía digital.
(Página electrónica de la artista)

¹⁰³⁹ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, op.cit.



359. Stéphanie Lehu, *La belle indifférence (la bella indiferencia)*, 2011. Fotografía digital.
(Página electrónica de la artista)



360. Stéphanie Lehu, *La belle indifférence (la bella indiferencia)*, 2011. Fotografía digital.
(Página electrónica de la artista)



361. Stéphanie Lehu, *La belle indifférence (la bella indiferencia)*, 2011.
Fotografías digitales. Arreglo de dormitorio.
(Página electrónica de la artista)



362. Stéphanie Lehu, *La belle indifférence (la bella indiferencia)*, 2011.
Fotografías digitales y vídeo.
(Página electrónica de la artista)

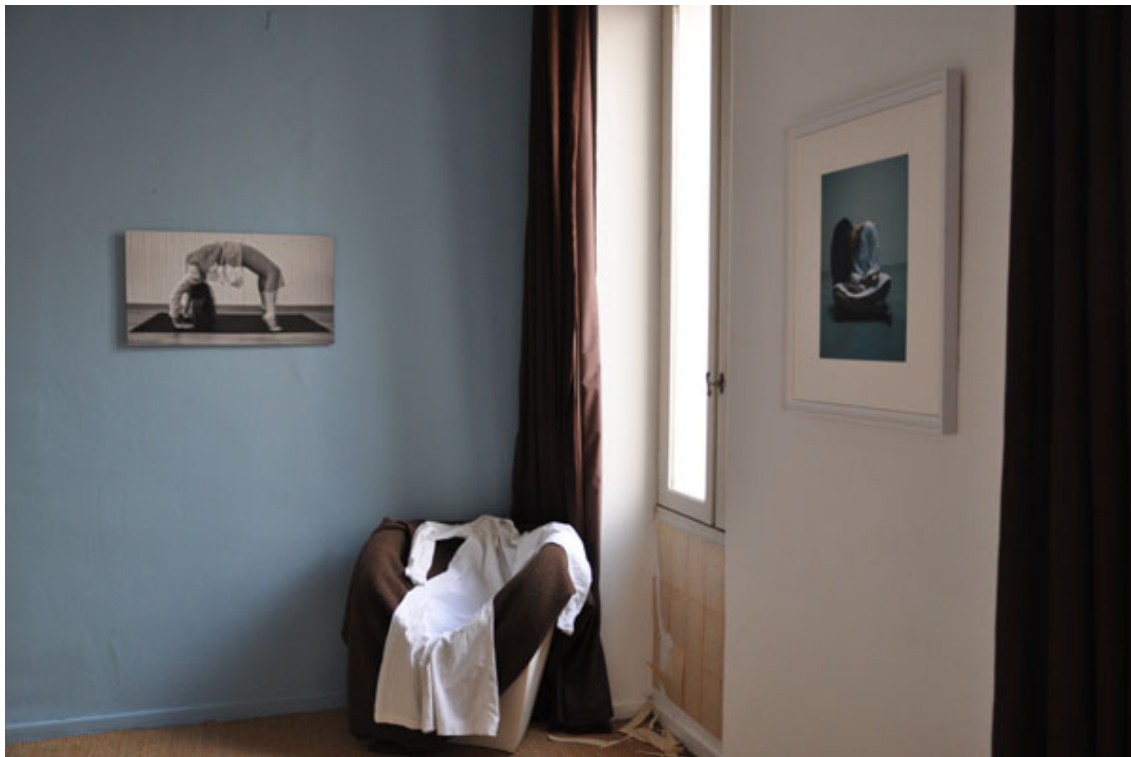
En la lámina 362 se puede ver la disposición de dos fotografías del ataque de “grande hystérie”. A la izquierda, la artista representa el arco histérico y en la esquina se proyecta el vídeo que realizara con dibujos de las mismas fotografías pero rescatando el movimiento real.

La “camisola de seducción”, como la llama Lehu es una camisa de fuerza realizada con tela transparente, con encaje, cintas de seda y los botoncitos son de perlas nacaradas. Es tan delicado que se rasga con mucha facilidad, por lo que en realidad no cumple ninguna función, es solamente un adorno para llamar la atención. Las perlas son utilizadas por Lehu como un símbolo lunar ligado al agua y a la mujer: “En Europa, eran utilizadas en medicina para tratar la melancolía, la epilepsia, la demencia...”¹⁰⁴⁰.



363. Stéphanie Lehu, *La belle indifférence (la bella indiferencia)*, 2011.
Camisola en tela, seda y botones de perla.
(Página electrónica de la artista)

¹⁰⁴⁰ Stéphanie Lehu, “La belle indifférence”, página electrónica de la artista: <<http://www.stephanielehu.com/>>



364. Stéphanie Lehu, *La belle indifférence (la bella indiferencia)*, 2011. c. 1700. Fotografías digitales. *Bata hospitalaria*.
(Página electrónica de la artista)



365. Stéphanie Lehu, *La belle indifférence (la bella indiferencia)*, 2011. Fotografía digital.
(Página electrónica de la artista)



366. Stéphanie Lehu, *La belle indifférence (la bella indiferencia)*, 2011. Fotografías digitales. (Página electrónica de la artista)

Lo que ha llamado la atención a la artista es la capacidad teatral y seductora de las histéricas, su puesta en escena como sujetos deseantes y la relación de musa y artista que se estableció entre médicos y pacientes en el servicio de Charcot. Para Lehu, esta posición de las histéricas dejó ver un interés narcisístico. Didi-Huberman alude a este rasgo de las histéricas cuando afirma que la histérica “fomenta el deseo del Otro”, pero, dice, “lo alucina, enlaza el reconocimiento del deseo a su propio deseo de reconocimiento y se embauca sobre el sentido del deseo del Otro¹⁰⁴¹”. Didi-Huberman sigue aquí la tesis de Jacques Lacan sobre el deseo de la histérica como deseo insatisfecho. Sin embargo, hay algo a tener en cuenta con respecto al papel que cumplieron las histéricas en este juego y es su procedencia de clase y su desvalimiento frente a una estructura de poder que permitía una escasísima movilidad, la del poder psiquiátrico. Podríamos pensar que estas histéricas, las hystero-stars, fueron muy inteligentes al evaluar sus propias condiciones. Sin derechos de nada, provenientes de condiciones de pobreza extrema, sin educación formal, la calle para ellas era tan peligrosa como el asilo. Y cuando afirmo que el asilo era peligroso hablo de que las pacientes morían en los experimentos, con las sobredosis de sustancias. De tal manera que fabricarse un lugar de “estrella” y gozar de ciertos privilegios no puede ser valorado

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 227.

como una estrategia de “mantener el deseo insatisfecho” o enredarse en el deseo del Otro. Considero que debería pensarse más bien como una estrategia de sobrevivencia, de resistencia. Probablemente a la inversa sí ocurrió así y podríamos pensar en que tanto Charcot como sus discípulos quedaron enredados en una trama en la que perdieron sus objetivos científicos, anudados al deseo tan primario de la histérica, de vivir, de simplemente sobrevivir.

Pues bien, Lehu, capturada también, fascinada por el despliegue de la histérica, encuentra que el arco histérico llamado “opisthotonos” es una figura escultural, lo que le resulta tan inquietante que ha optado por actuar ella misma el papel para tomar sus fotografías. Al inicio, había contratado a una modelo para reproducir las poses según unas láminas fotocopiadas pero esas imágenes se pegaban mucho a las originales, como si fueran una reconstitución y no estuvo satisfecha con el resultado de tal manera que decidió hacerlo ella misma tomando distancia de las fotografías originales. Así lo dice: “yo soy al mismo tiempo el médico/fotógrafo y la paciente/modelo, como en una performance¹⁰⁴²”. De esa manera puede vivir las dos posiciones que a ella le impresionaron. A los espectadores, dice, lo que impacta es la realidad de la puesta en escena. Sin embargo, estas fotografías no fueron hechas en un hospital, es una realidad fabricada, como todo lo que se fabricó en La Salpêtrière.

En medio de todo esto lo que sí era real era esa resistencia de las histéricas, su disposición a tener un lugar, a ser reconocidas, a tener un nombre, a ser llamadas por un otro.

¹⁰⁴² Stéphanie Lehu, “La belle indifférence”, página electrónica de la artista, en <<http://www.stephanielehu.com/>>



367. Victoria Manning, *Reposantes*.
Fotografías en gelatina de plata con tonalidad de selenio, enmarcadas.
“*Silver Projects*”, Bushwick Open Studios.
(<http://hyperallergic.com/72504/exploring-the-southern-edge-of-bushwick-open-studios/>)

Reposantes fue la propuesta de *Victoria Manning*, un grupo de trabajos inspirados en la *Iconographie* que presentó en el año 2013 en *Silver Projects* en Brooklyn y que constaba de una serie fotográfica realizadas por ella misma actuando como histérica de La Salpêtrière, reproduciendo las fases del ataque de “grande hystérie”, dos textos de la narrativa de Augustine bordados por ella misma y cosidos en tela de algodón y un objeto escultural que reproduce el arco histérico. Con esta obra la artista propone su propia elaboración de las temáticas de la traducción, la re-actuación y las narrativas interrumpidas (o fracturadas, broken) de la histeria. Manning usa el título *Reposantes* para su obra aludiendo a la fase de reposo que experimentaban las histéricas después de los ataques. En un texto se decía que estas mujeres quedaban incapacitadas para caminar, “como en reposo” lo que le generó mucha inquietud por la significación de las palabras, entre descanso y restablecimiento.



368. Victoria Manning, *Reposantes, Attaque Hystéro-Épileptique (Repos)* (*Ataque de histéro-epilepsia. Reposo*), (lámina VI, 1879, tomo II de la *Iconographie*, 2009-2011).
Fotografía en gelatina de plata con tonalidad de selenio, 11 x 14 pulg.
(página electrónica de la artista)



369. Victoria Manning, *Reposantes, Attaque d'Hystérie, 1st Phase*. (*Ataque de histeria, primera fase*).
Lámina II, 1877, tomo I de la *Iconographie*, 2009-2011.
Fotografía en gelatina de plata con tonalidad de selenio, 11 x 14 pulg.
(página electrónica de la artista)

Victoria Manning vuelve en sus trabajos a los siglos XVIII y XIX, a los lugares en que encuentra intercambios entre ciencia, arte y literatura. Y fue en sus estudios formales universitarios de la carrera de fotografía cuando tuvo su primer encuentro con la iconografía de La Salpêtrière. Ante el impacto que recibió, continuó investigando por dos años, recolectando información más allá de las imágenes hasta decidir qué hacer como proyecto, si algo académico, artístico o una suerte de mezcla entre ambos. Pensó en hacer una tesis sobre histeria pero decidió mantener el tema separado de un proyecto artístico porque la iconografía le resultaba muy conmovedora. Su belleza fue cautivante, a pesar de no ser las únicas fotografías de ese tipo que existían. Manning había visto las de Diamond del asilo de Surrey County y también la reproducción de las fotografías de Augustine que hicieran los surrealistas para la celebración del aniversario de la histeria.



370. Victoria Manning, *Reposantes, Attitudes Passionnelles (Menace)* (*Actitudes pasionales, amenaza*). Lámina XXVII, 1878, tomo I de la *Iconographie*, 2009-2011. Fotografía en gelatina de plata con tonalidad de selenio, 11 x 14 pulg. (página electrónica de la artista)

La artista inició su trabajo con la reproducción fotográfica de las cuatro fases de la histeria acuñadas por Charcot. Lo que interesó a Manning es cómo las fotografías de la iconografía han sobrevivido al tiempo aunque como narrativa rota, por lo que como forma de establecer una continuidad, como intento de traducir el sufrimiento mental, de llevarlo a otros medios y trasponerlo, decidió re-fotografiarla. Hay un grabado que representa al fotógrafo tomando una fotografía a una paciente en la cama y es una imagen que a Manning le resultó fascinante y le dio la idea de hacer ella misma de modelo y fotógrafa. Pensando en una producción casera y de bajo costo, la artista realizó todo el trabajo de escenografía en su propio dormitorio, adquirió algunos accesorios, compró una bata de dormir del siglo XIX y la ajustó a su cuerpo. Como fotógrafa profesional realizó los encuadres y otra persona funcionó como ayudante. Cada fotografía requirió de muchas pruebas tratando de lograr el contraste original de la iconografía, las posturas, los gestos. El hacer ella misma de histérica le permitió sentir cuán dolorosas eran las poses: “Pensé mucho en esas mujeres con experiencias catalépticas que iban a ser fotografiadas. Eso no fue divertido¹⁰⁴³”, manifiesta.



371. Victoria Manning, *Reposantes, Hystéro-Épilepsie: Attaque (Tétanisme)*, (*Histéro epilepsia, tetanismo*). Lámina XXXII, 1878, tomo III de la *Iconographie*, 2009-2011. Fotografía en gelatina de plata con tonalidad de selenio, 11 x 14 pulg. (página electrónica de la artista)

¹⁰⁴³ Echeverría, P., entrevista realizada a Victoria Manning, Nueva York, 4 de Octubre del 2014.



372. Victoria Manning, *Reposantes, Attaque: Crucifiement, (Ataque: crucifixión)*.
Lámina XXXVI, 1878, tomo I de la *Iconographie*, 2009-2011.
Fotografía en gelatina de plata con tonalidad de selenio, 11 x 14 pulg.
(página electrónica de la artista)

Que la iconografía sea una narrativa fracturada quiere decir que no hay una línea narrativa, unas fotografías muestran más que otras, un poco más los cabellos, las manos, la postura, en unas fotografías la mirada se dirige hacia arriba, en otras hacia abajo, es decir, que hay un juego en ellas que las hace intemporales. Muchas pueden ser traídas al presente al punto de que descontextualizándolas no se podría decir que son pacientes internadas en un hospital, lo que es una contradicción porque estaban allí para ser mostradas como síntomas de una enfermedad. La mayoría de las fotos muestran a mujeres con ropa de cama, acostadas y solamente en algunas de ellas se pueda decir que algo está mal, que hay enfermedad.

Manning trabajó inicialmente con cuarenta imágenes que re-fotografió pero decidió que fuera una experiencia en tiempo real tomando múltiples fotografías de la misma imagen. Luego las puso en una cuadrícula para jugar con las fases. La manera en la que se organizan generan diferentes narrativas, por lo que el proyecto de la artista puede ser visto completo o en parte y aún así resuenan las ideas de las fotografías reales.



373. Victoria Manning, *Reposantes, Attitudes Passionnelles (Erotisme)*,
(actitudes pasionales, erotismo). Lámina XXI, 1878, tomo I de la Iconographie, 2009-2011.
 Fotografía en gelatina de plata con tonalidad de selenio, 11 x 14 pulg.
 (página electrónica de la artista)



374. Victoria Manning, *Reposantes, Attitudes Passionnelles (Béatitude)*,
(Actitudes pasionales, beatitud). Lámina XXXVIII, 1878, tomo II de la Iconographie, 2009-2011.
 Fotografía en gelatina de plata con tonalidad de selenio, 11 x 14 pulg.
 (página electrónica de la artist)

En el año 1996, *Marina Núñez* realizó una instalación que expuso en el Domus Artium 2002 de Salamanca y el año siguiente en el Espacio Uno del Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Estaba totalmente dedicada a la histeria y a su iconografía de La Salpêtrière. Porque las imágenes de la iconografía de Charcot son de una potencia tremenda, son muy bellas formalmente, muy inquietantes conceptualmente, es imposible que no llamen la atención. Núñez trabajó con las fotografías de las histéricas, las trasladó al óleo en tamaño humano, las recortó como siluetas y las colocó individualmente en la pared haciendo una especie de coreografía.

Fueron seis pinturas sobre lienzo a partir de fotografías tomadas por ella misma a una modelo, siguiendo la secuencia del ataque histérico de “grande hystérie” que aparece en el cuadro sinóptico de Paul Richer y las fotografías tomadas a Augustine por Paul Regnard publicadas en la *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*¹⁰⁴⁴. En este caso, la curvatura del muro del salón en el DA2 de Salamanca contribuyó a la sensación de movimiento.

El color rojo de la piel puede ser una metáfora de la relación que establecían los médicos entre la aparición de la menstruación y la de los ataques en las chicas adolescentes, ya que este dato era sumamente importante en los registros. También puede ser de la pasión, puesto que se habla mucho de “actitudes pasionales” en esta condición. No se debe olvidar por otra parte, que la rabia era una característica de la locura, de los “locos furiosos” y también es el color con que se imagina a Satanás.

La misma instalación en el Museo nacional centro de arte Reina Sofía (MNCARS) si bien pierde la curiosa movilidad que le daba la pared curva del DA2 de Salamanca, tiene la particularidad de ser una puesta en el antiguo Hospital San Carlos de Madrid. Esas histéricas de Núñez, creación del Charcot republicano, vestidas con batas de hospital laico, se presentan en este lugar de altas paredes que había congregado en su seno a todos los hospitales de la corte del rey Felipe II en el siglo XVI y que fue ampliado en el siglo XVIII por orden de Carlos III. Con sus contorsiones violentas y sus extrañas capacidades físicas hacen muy vívida la protesta en este contexto de que no pertenecen a ningún hospital y tampoco a ninguna corte. Pero la intención de la artista era más bien mostrar que: “Me parecía que sus gestos desencajados y sus posturas

¹⁰⁴⁴ Fotografías y cuadro sinóptico reproducidos por Georges Didi-Huberman en su libro *La invención de la histeria*, *op. cit.*, pp. 156-157 y 258-260.

convulsas ponían de manifiesto una tremenda inadecuación, una incapacidad de lidiar con la situación conflictiva de una feminidad violentada¹⁰⁴⁵”.



375. Marina Núñez, *Sin título. Serie locura*, 1996, instalación en el Domus Artium 2002, Salamanca.
(Página electrónica de la artista)

¹⁰⁴⁵ Echeverría, P., entrevista realizada a Marina Núñez, Madrid, 8 de Noviembre del 2014.



376. Marina Núñez, *Sin título. Serie locura*, 1996. Instalación en el Espacio Uno del Reina Sofía, Madrid, 1997.
(Página electrónica de la artista)



377. Marina Núñez, *Sin título (locura)*, 1996. Óleo sobre lienzo, 95 x 175 cm.
(Página electrónica de la artista)



378. Marina Núñez, *Sin título (locura)*, 1997. Óleo sobre lienzo, 80 x 155 cm.
(Página electrónica de la artista)



379. Marina Núñez, *Sin título (locura)*, 1996. Óleo sobre lienzo, 38 x 180 cm.
(Página electrónica de la artista)



380. Marina Núñez, *Sin título (locura)*, 1997, fragmento. Óleo sobre lienzo, 95 x 175 cm.
(Página electrónica de la artista)



381. Marina Núñez, *Sin título (locura)*, 1996, fragmento. Óleo sobre lienzo, 95 x 175 cm.
(Página electrónica de la artista)



382. Marina Núñez, *Sin título (locura)*, 1996, fragmento. Óleo sobre lienzo, 72 x 155 cm.
(Página electrónica de la artista)

El magnífico dibujo a lápiz de Núñez nos muestra la contorsión típica de los brazos del primer periodo epileptoide llamado tetanismo en un ataque de “grande hystérie”. Este dibujo es el reproducido en las figuras en color rojo. Lo que debe Núñez a la pintura y dibujo académico se hacen aquí presentes de manera muy oportuna porque testimonian de manera simbólica de esta impronta en la iconografía.



383. Marina Núñez, *Sin título (locura)*, 1996, fragmento. Lápiz sobre papel, 60 x 112 cm.
(Página electrónica de la artista)



384. Marina Núñez, *Sin título (locura)*, 1996. Óleo y fotocopia sobre raso, 65 x 30 cm.
(Página electrónica de la artista)

Nuevamente trabajando con fotocopia estampada en raso y pintura al óleo, Núñez interviene otras fotografías de Augustine realizadas por Régnard y llevadas a la *Iconographie*¹⁰⁴⁶ (fig. 384).

Las fotografías de Augustine comparten ahora espacio con un elemento que ha añadido Núñez: una especie de luna que se abre en la figura al extremo izquierdo y que fascina a la chica. La bola recuerda la atracción de los locos por la este satélite por lo que se les llamaba “lunáticos”. Pues de ella emerge un gusano o serpiente y Augustine experimenta una contractura en sus brazos, uno de los síntomas del periodo epileptoide del ataque de “grande hystérie”. El animalillo que emerge de la esfera celeste recuerda la frase de Augustine: “-sácate la serpiente que tienes dentro tus pantalones”. Las lunas en las otras dos obras tienen moscas, producto de la alucinación de la joven.

En estas imágenes hay dos polos: por una parte el drama de esa chica, el ser atacada por su propio cuerpo y sus alucinaciones y el polo del erotismo y la maldad que se pone fuera. Núñez pinta la disociación tal cual. En esta ocasión, Núñez opta por introducir algunos elementos surrealistas en su apuesta por subvertir toda razón domesticadora: “la conciencia es el sistema burgués incrustado en nuestro cerebro, y si dejamos de reprimir ese lado oscuro y lo dejamos aflorar, la subversión es posible¹⁰⁴⁷”.

Ya no usa filacterias y esta obra pareciera redoblar sin embargo su otro trabajo de matices religiosos. No se trata de etiquetar, pareciera decir, sino de recortar los elementos siniestros que conlleva toda esta situación de una enfermedad erótica de mujeres a las que la medicina “mete en la cama” para enloquecerlas. La torsión perversa que experimenta la sexualidad en el siglo XIX como lo apuntaba Foucault queda aquí en evidencia. Nada más qué decir. El servicio de las enfermedades nerviosas de Charcot no sólo no curaba, sino que por el contrario, enloquecía.

Éxtasis, contractura (de la histéro-epilepsia), amenaza (sentirse amenazada) y llamada, son los títulos asignados por Charcot. La artista considera que en la belleza de las fotos el drama se perdía y por eso ella quería reintroducirlo: “son tan teatrales que el dolor y la angustia, que tenían por fuerza que ser tan reales como el encierro de esas mujeres enfermas, casi desaparecía. Eso que percibía intuitivamente como una impostura (luego leí que efectivamente eran sesiones muy dirigidas) me inquietaba y molestaba¹⁰⁴⁸”.

¹⁰⁴⁶ La fotocopia fue realizada a las láminas reproducidas por Georges Didi-Huberman en su libro *La invención de la histeria*, op. cit., pp. 183, 187, 191, 326.

¹⁰⁴⁷ Echeverría, P., entrevista realizada a Marina Núñez, Madrid, 8 de Noviembre del 2014.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*

Esta molestia de Núñez se trasluce en el tratamiento irónico de esta última serie que pinta como si se tratara de un sueño. Los contenidos inconscientes salen a flote, son puestos fuera y forman parte de un universo fantástico que lleva a la pregunta de si los médicos de La Salpêtrière tendrían instrumentos para tratarlo o siquiera entenderlo. Núñez revela cuán lejos se encontraban de su objeto de estudio.

La misma mezcla de técnicas que hace la artista: uso de tela, fotocopia, óleo, altos contrastes, fondos barrocos, parecieran aludir a que la histeria estaba tan alejada de todos los convencionalismos y reglas que todo conocimiento establecido y normativizado salía rodando por los suelos.

2. La habilitación de los clichés en la iconografía de la histeria



385. Marina Núñez, *Sin título (locura)*, 1995. Lápiz sobre lienzo, 100 x 140 cm.
(Página electrónica de la artista)

El tema de la locura inicia en *Marina Núñez* como reflejo de la melancolía y la miseria, la demencia es enajenación y encarcelamiento. La lámina 385, un dibujo realizado a lápiz, recuerda ya a las locas de La Salpêtrière y esa edificación ruinosa retrata vivamente las condiciones deplorables en las que vivían. Es de alguna manera una interpretación de la liberación de las locas por Pinel planteando que a pesar de no estar encadenadas, siguen siendo presas de la locura que se les asigna.

El disgusto de Núñez da lugar a varias series sobre la *Iconographie* y la *Nouvelle Iconographie* de la historia de La Salpêtrière, las de las *Emociones* de Luys¹⁰⁴⁹ realizadas por Londe y algunos grabados y láminas del archivo fotográfico de H. W. Diamond publicadas en 1858 en *The Medical Times*¹⁰⁵⁰. En las láminas de Luys se muestra cómo se inducían estados emocionales a partir de la utilización de instrumentos varios y de la estimulación del olfato en mujeres internadas y cómo se las llevaba al estado cataléptico.

En la serie *Locura*, Núñez toma imágenes de la *Nouvelle Iconographie* y elabora óleos sobre lienzo, llenando de color las figuras que fueran en blanco y negro. Los nueve retratos fueron presentados en diversas exposiciones en España y también en la Abbaye de Maubuisson, Centre d'Art d'Herblay en París en 1996, exposición en la que incluyó la serie de *Santas Faces*.



386. Exposición de Marina Núñez. Abbaye de Maubuisson, Centre d'Art d'Herblay, París.
(página electrónica de la artista)

En la fotografía 386 se observan a la izquierda tres de las *Santas Faces* serie en óleo sobre lino que siguen el modelo del rostro de Cristo impreso en el paño de la Verónica, que, en vez de tener el rostro del Cristo tienen los de algunas de las histéricas de La Salpêtrière. A éstas le siguen hacia la derecha cuatro cuadros de la serie *Locura* y reconocemos al fondo uno de sus óleos sobre lino de la serie *Sin título (monstruas)*, de 1994.

El convento medieval cisterciense se encuentra hoy en día en manos del Consejo general de Val-d'Oise pero su interesante historia no deja de tener relación con el tema

¹⁰⁴⁹ Jules Bernard Luys, *Les émotions chez les hypnotiques, étudiées à l'aide de substances médicamenteuses ou toxiques agissant à distance*, op. cit.

¹⁰⁵⁰ Citado por Georges Didi-Huberman que a la vez publicó estas fotografías en su libro *La invención de la historia*, op. cit., pp. 58-59.

que nos ocupa. El convento fue construido por Blanca de Castilla en 1241, quien fuera la reina consorte de Luis VIII de Francia y en aras de reforzar la relación entre la Iglesia y la monarquía construyó esta abadía, que fue dada a monjas. El lugar fue llamado Maubuisson por ser reconocido como guarida de malechores. Implantar una abadía en ese lugar lo santificaría, por lo que se dedicó a la Virgen María, patrona de Francia. Sus espléndidos espacios están en hoy día dedicados a la exposición de artes visuales y plásticas que intentan una fusión entre lo medieval y lo contemporáneo y el trabajo de Núñez responde muy bien a este planteamiento: “No creo que las imágenes ni los textos dejen de estar vigentes porque no sean contemporáneas, sino porque ya no sean capaces de iluminarnos, de transmitirnos algo de interés para nuestro momento sociohistórico. Si la locura, el género, las exclusiones o las desigualdades son aún temas pertinentes, esas fotos lo son”, considera la artista¹⁰⁵¹.

La facies es trabajada por la artista tanto en los paños de la Verónica como con la serie de la muerte. La fascies, plantea Didi-Huberman, particulariza un rostro y a la vez lo envía a un género y especie. En el rostro, plantea el autor de *La invención de la histeria*, “se hace idealmente visible a la *superficie* corporal cualquier aspecto vinculado a los movimientos del alma¹⁰⁵²”. El retrato, “arte de los territorios de la superficie”, entendía el rostro como fascies, agrega, pero aún más, es herencia de la frenología de Gall.



387. Marina Núñez, *Sin título (muerte)*, 1996. Óleo sobre lienzo, 154 x 130 cm.
(Página electrónica de la artista)

¹⁰⁵¹ Echeverría, P., entrevista realizada a Marina Núñez, Madrid, 8 de Noviembre del 2014.

¹⁰⁵² Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, op. cit., p. 69.

La lámina 387 de esa serie *Sin título (muerte)*, de 1996, metaforiza el grabado *L'artiste. Phrénologie* (El artista. Frenología) que se encuentra en el museo de historia de la medicina en París¹⁰⁵³. Narra Didi-Huberman que Gall examinaba a una dama pasando los dedos de su mano delicadamente por su cabeza mientras con la otra mano sostenía una calavera a la que al mismo tiempo y en los mismos puntos, acariciaba. El referente de la muerte estaba de fondo en la lectura de las emociones, de la manía, de la melancolía, de los detalles por donde pudieran emerger las leyes de la psicología. Y era eso lo que Charcot buscaba con sus instrumentos y sus localizaciones cerebrales, añade Didi-Huberman¹⁰⁵⁴.

En la siguiente serie *Locura*, la artista une la tradición pictórica barroca del retrato con el fotográfico del siglo XIX. Los fondos oscuros y la precisión en el uso del pincel y al mismo tiempo, el óleo, le ayudan a tomar contacto y a describir las emociones y gestualidades faciales a las que da color desde el blanco y negro de la fotografía.

Los vestidos son pintados de blanco, haciendo alusión a las batas de hospital. La mujer de la figura 388 en la fotografía original miraba fijamente a la cámara, con sus largos y abundantes cabellos sueltos. Se trata de una fotografía de Duchenne de Boulogne que según la interpretación transmite una mímica de crueldad “tipo Lady Macbeth”. Duchenne de Boulogne está induciendo estas expresiones con la aplicación de electricidad y hasta coloca un cuchillo en la mano derecha de la paciente. Su brazo y mano pasan por encima de la cabeza de la mujer hasta tocar su cráneo y su frente, por lo que Núñez coloca encima de la cabeza de la mujer ya no el brazo del experimentador como aparece en la foto original sino un cable que podemos pensar es un cable eléctrico de donde penden los cabellos que ha perdido gracias al shock. Sin el cabello, para Núñez un símbolo femenino y despojada incluso del cuchillo que había colocado Duchenne de Boulogne, entendemos el uso y el abuso que se hacía de las pacientes en ese juego que tenía el nombre de científico.

La figura 389 es retomada por Núñez del texto de Didi-Huberman¹⁰⁵⁵ y convertida en un óleo a partir de un grabado. Al igual que con las demás fotografías y grabados, los vestidos simples que usaban estas mujeres son pintados de blanco. Con el fondo en negro, ha hecho resaltar los colores que ella misma ha inventado, el color del cabello, de la tez, de los pómulos. Este grabado llamado *Manía religiosa* fue publicado según Didi-

¹⁰⁵³ Reproducido en Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, op. cit., p. 70.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 59.

Huberman por “The Medical Times” y altera algunos aspectos de la fotografía original de la que fue reproducido para darle ese aspecto de mujer en oración. La fotografía original y el grabado son los que aparecen en la lámina 390. Como bien señala Didi-Huberman, ese pasaje de fotografía a grabado permitía la transmisión de los clichés. La manipulación de las poses es la creación misma de los estereotipos de la locura. Núñez marca este trazo añadido de la “manía religiosa” con el cable que tira desde arriba a la mujer. Algo artificial la “eleva” en esa supuesta manía religiosa.



388. Marina Núñez. *Sin título. Serie locura*, detalle, 1995. Óleo sobre lienzo, 145 x 102 cm. (Página electrónica de la artista)



389. Marina Núñez, *Sin título (locura)*, detalle, 1995. Óleo sobre lienzo, 145 x 102 cm. (Página electrónica de la artista)



390. H.W. Diamond, “*Manía religiosa*”, 1858.
 Selección de actitudes y grabado de The Medical Times
 (Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, op. cit., p. 59)

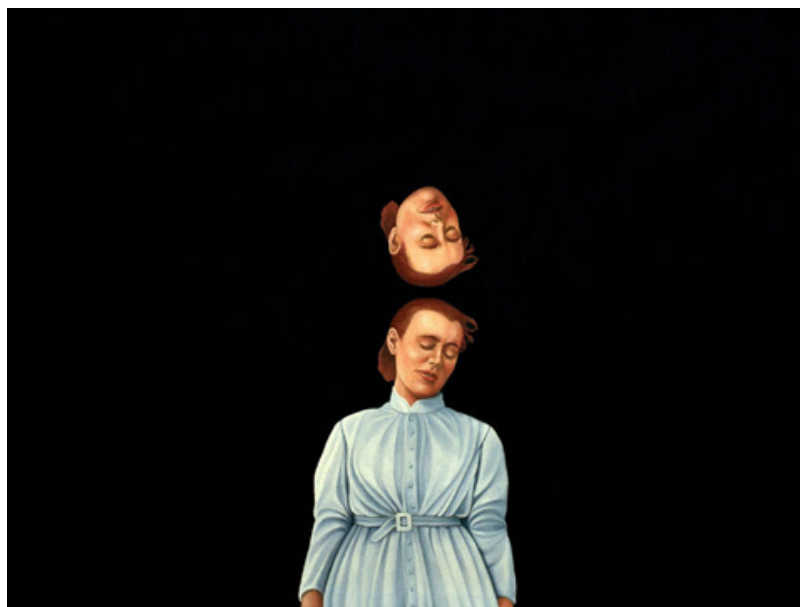


391. Marina Núñez, *Sin título (locura)*, detalle, 1995. Óleo sobre lienzo, 145 x 102 cm.
 (Página electrónica de la artista)

Este óleo que corresponde a una fotografía de Albert Londe utilizada por Charcot en una de sus obras fue catalogada como “Estado cataléptico. Sugestión por medio del

gesto “sorpresa”, se encuentra también reproducida en el libro de Didi-Huberman¹⁰⁵⁶ (fig. 391). La artista deja escapar con sus manos abiertas las llamas como los estigmas que solían tener las histéricas. La figura parece también religiosa con el color que la artista pone en encala en su vestido que la hace ver como una monja y de esta manera Núñez articula acá los dos discursos, el religioso y el médico en una misma figura. Este aspecto religioso lo trabajará de manera especial con las pinturas sobre las actitudes pasionales de Augustine.

El blefaroespasmo histérico, conocido también como “guiño histérico” es retratado por Albert Londe y publicado en la *Nouvelle Iconographie*¹⁰⁵⁷ (fig. 392). En este óleo, Núñez dobla la cabeza de la joven separándola del cuerpo aludiendo a la pérdida de razón o a la “doble personalidad” tan atribuida a la locura. Núñez trabaja mucho el doble, el tema de la identidad y su desdoblamiento, el miedo de la misma mujer a su lado oscuro, a su lado monstruoso. Una mujer requerida siempre a reprimir su deseo lo teme y su aparición o cercanía a algún objeto localizable o significante metonímico, la angustia.



392. Marina Núñez, *Sin título (locura)*, detalle, 1995. Óleo sobre lienzo, 145 x 102 cm.
(Página electrónica de la artista)

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 271.

¹⁰⁵⁷ Es reproducida por Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, op. cit., p. 175.



393. Marina Núñez, *Sin título (locura)*, detalle, 1995. Óleo sobre lienzo, 145 x 102 cm.
(Página electrónica de la artista)

La misma mujer es retratada por Albert Londe y Charcot ha titulado la fotografía como “Estado cataléptico. Sugestión por medio del gesto: cólera”¹⁰⁵⁸. Núñez coloca alrededor de la mujer una serpiente que se muerde la cola, un uróboros, simbolizando ese ciclo eterno al que la medicina condena a la histeria. La hipnosis así como la fotografía son técnicas supuestas a ser utilizadas para contribuir a la investigación que lleve a la cura, pero cada nueva fotografía y cada nuevo documento vienen a engrosar un archivo que no hace más que fortalecer un diagnóstico que viene a nombrar la feminidad. Las pasiones son femeninas y son dañinas. La ciencia por el contrario, deja de lado toda pasión en aras de proteger la objetividad que requiere el proceso del conocimiento.

¹⁰⁵⁸ Reproducida por Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, op. cit., p. 272.

3. Para hacer una escultura se necesitan instrumentos punzantes

Razón tiene Didi-Huberman cuando dice que Charcot y su servicio tenían una especie de derecho de inalienabilidad figurativa sobre el cuerpo de sus pacientes y que el testimonio de ello era el taller de vaciado en escayola y el de fotografía: “Sus cuerpos eran todos sus bienes y sus contracturas fueron especialmente como una dación al gran museo parisino de la patología¹⁰⁵⁹”, aunque habría que añadir todo lo que fue imagen visual: los esquemas, los diagramas, todo que lo fue trazado, mapeado para constituir no solamente una patología sino una configuración somatopolítica que se generalizaría a las mujeres y que navegaría por los años. Porque la histeria no se quedó sólo en el gran museo parisino de la patología, sino que se adhirió a la condición femenina y como tal, fue interpretado luego por los surrealistas y el psicoanálisis.

En los años 2010 y 2011, Shana Luker, artista neoyorkina que reside en Los Ángeles, presentó dos obras en relación a la iconografía de la histeria de La Salpêtrière. *H.Y.S.T. et al.* fue realizada en la galería Susanne Vielmetter de Los Angeles y un año después *A. G. L. & X.*, en la Barbara Seiler Galerie de Zurich. *H.Y.S.T. et al*¹⁰⁶⁰ es el nombre que *Shana Lutker* propuso para su exposición en la galería de Susanne Vielmetter de Los Ángeles, California. Continuando con la obra que había dedicado a Augustine en el año anterior, Lutker convoca en el mismo espacio a Charcot, a Freud, a la histérica y a los surrealistas. Todos ellos vienen a ser representados por sus objetos, que es un tema muy propio de Lutker: el sujeto y los objetos de su universo. De Freud, Lutker trae la silla de psicoanalista diseñada por Felix Augenfild, que su hija Mathilde le regalara en 1930, y de Charcot, una cantidad de objetos que se utilizaban en la práctica médica con las histéricas, como el “tuning fork” (diapasón) y otros que son creados por la artista como transposiciones de instrumentos que producen daño y dolor, que podrían ser utilizados para torturar. Así como se tortura la madera o el mármol para hacer una escultura, así se contaba en La Salpêtrière con instrumentos para dar forma a la histeria. Con su característica sutileza, Lutker los refina y estiliza devolviéndoles actualidad y dejando al descubierto las pulsiones agresivas que vehiculizan. Así, la histérica, que aparece representada solamente por sus piernas imperfectas, nos da a entender cómo alrededor de un objeto se produce toda una revolución instrumental. Lutker captura un elemento

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p.168.

¹⁰⁶⁰ Se puede ver un recorrido de esta exposición en <<https://vimeo.com/35968892>>

estructural desde una realidad histórica, aquella que tuvo lugar en la clínica de las enfermedades nerviosas de La Salpêtrière.

En la lámina 394 se puede apreciar la disposición de los elementos que conforman el conjunto de la exposición. Lutker suele establecer una unidad de sentido, produciendo una conexión entre los elementos. En el centro se ubica un redoblamiento del sillón de Freud, aludiendo al psicoanalista y al inconsciente, que se reconfigura en un sillón doble de color malva que evoca el espacio analítico: la posición de escucha del analista y la posición de hablante del analizante.

Al fondo destaca el “tuning fork” (diapasón), instrumento utilizado en La Salpêtrière para afinar la neurofisiología del sujeto y que aparece en las fotografías de la *Iconographie* y que fueron reproducidas por Didi-Huberman en su libro *La invención de la histeria*¹⁰⁶¹.



394. Shana Lutker, *H.Y.S.T. et al.*, 2010. Objetos varios en cuero, madera, acero.
Susanne Vielmetter Los Angeles Projects

¹⁰⁶¹ Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, p. 280, láminas 90 y 91.



395. Shana Lutker, *H.Y.S.T. et al.*, 2010.
Madera con base pintada de blanco.
Susanne Vielmetter Los Angeles Projects

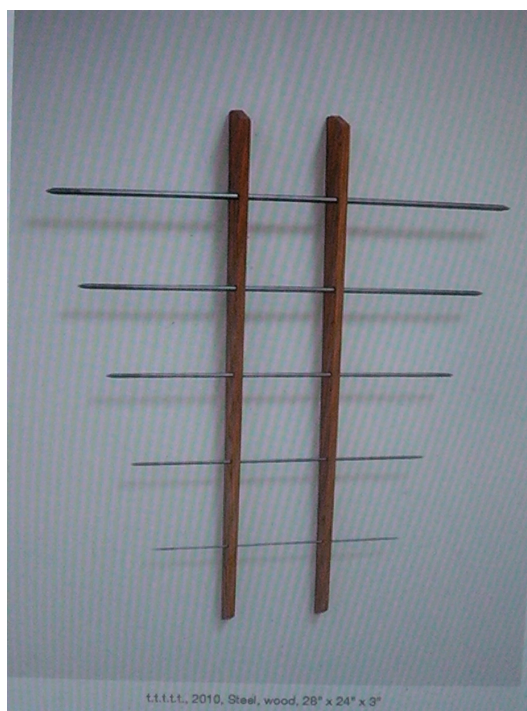


396. Shana Lutker, *H.Y.S.T. et al.*, 2010. Cuerda, papel sobre plataforma de madera con pintura blanca.
Susanne Vielmetter Los Angeles Projects

El instrumento de la lámina 395, es la creación estilizada de Lutker del sujetador de la posición de los pacientes de La Salpêtrière para que la fotografía, que se solía hacer para abrir el expediente de los pacientes, pudiera ser tomada de frente y de perfil.

Cerca de la otra pared de fondo, Lutker ha colocado dos rollos de cuerda, objetos útiles que en su simplicidad no revelan las intenciones de quién o para qué pueden ser utilizados. En el contexto y en relación con los otros elementos se convierten en instrumentos de represión. Las puntas afiladas de este extraño instrumento (fig. 397), que en su rigidez evoca los aparatos ortopédicos y medievales de tortura, dialogan con

los rollos de cuerda y con los pequeños cuadros que contienen extraños objetos punzantes que presenta en dos cuadros, como el de la figura 398.



397. Shana Lutker, *H.Y.S.T. et al.*, 2010. Metal, madera, 26" x 24" x 3", enmarcado.
(Foto tomada de página electrónica de Susanne Vielmetter Los Angeles Projects)



398. Shana Lutker, *H.Y.S.T. et al.*, 2010. Medios mixtos, metal, madera, 13" x 9 1/2" x 1 1/2", enmarcados.
Susanne Vielmetter Los Angeles Projects

La idealización de la histeria que propone el surrealismo en su manifiesto *El cincuentenario de la histeria* viene a ser cuestionada por Lutker que en un gesto violento, arruga y mancha el documento (fig. 398). Pareciera que establece como el contrapunto de toda esta historia al psicoanalista y su dispositivo que escucharía y dejaría hablar al sujeto sin tocar su cuerpo y sin hacer de la mirada una omnipresencia. Freud es llamado a interpretar las pulsiones agresivas, que parece ser una preocupación fundamental de la artista manifiesta en su obra. La batalla entre la naturaleza y la civilización es propuesta a discusión.

Y finalmente nos encontramos la razón de tanto instrumento en esta figura de madera pulida, alegórica de la anormalidad que poblaba La Salpêtrière. La histeria, esa personalidad desdoblada, esa feminidad mal encaminada, requería de ser corregida con instrumentos creados por la medicina, aunque estas intervenciones llegaran hasta la tortura. El uso de la madera, un material noble que puede ser moldeado, recuerda los maniqués de los surrealistas y la pasión por las muñecas y los autómatas, esa tendencia a la omnipotencia y a los delirios de grandeza con que transitó la ciencia en esos años de finales del siglo XIX y el principios del XX y que produjo de hecho, un importante desarrollo tecnológico.



399. Shana Lutker, *H.Y.S.T. et al.*, 2010. Madera pulida.
Susanne Vielmetter Los Angeles Projects

La obra de Shana Lutker desde sus inicios ha navegado entre las fantasías y sueños, entre lo intangible de una realidad que generalmente se nos escapa y lo siniestro que emerge desde nosotros mismos. Convocada por el psicoanálisis y el surrealismo, ha encontrado un punto en la pulsión destructiva que se manifiesta de manera paradójica en la creación. En este momento está dedicada a investigar y trabajar las peleas a puñetazos que marcaron los inicios del surrealismo. Esta especularidad que la asombra había perfilado ya su rostro en la vida cotidiana hospitalaria de las histéricas de La Salpêtrière. Lutker dedica estas dos obras: *H.Y.S.T. et al.* y *A. G. L. & X.* a su experiencia de atravesamiento de las paredes de ese hospital en sus visitas a París. Histeria, surrealismo y psicoanálisis surgen del mismo terreno a pesar de que Freud no le hiciera mucho caso a Breton, como señala Lutker.

Lutker, definida como artista conceptual, utiliza diferentes medios y materiales en su investigación sobre los orígenes del surrealismo, el psicoanálisis y la histeria. La artista tiene una enorme capacidad para refinar los objetos y hacer brotar de ellos lo particular al mismo tiempo que localiza las redes en las cuales ellos se comunican e interactúan con otros; trabaja siempre desde los sueños y las ensoñaciones desde una perspectiva muy psicoanalítica, exponiendo los puntos de fisura y desestabilizando las asunciones fijas. Lutker apunta a las ansiedades y pulsiones agresivas, al punto donde algo no termina de ser metabolizado por la civilización.

CAPÍTULO III

ESTRATEGIAS DE DESESTABILIZACIÓN DEL ARCHIVO: LA ICONOGRAFÍA DE LA HISTERIA AGUJEREADA

Sander L. Gilman, en su libro *Health and Illness*¹⁰⁶², plantea que a pesar de la importancia que han tenido las imágenes en la historia de la medicina, los historiadores de esa disciplina no las incorporan como materia de análisis y las utilizan solamente como un elemento auxiliar, quedando en la sombra la verdadera importancia que han tenido en su tejido discursivo. Incluso, algunos historiadores manifiestan su renuencia total a echar mano de las imágenes en sus investigaciones y discuten la conveniencia de su uso.

El historiador del arte Francis Haskell, citado por Gilman¹⁰⁶³, divide a los historiadores entre aquellos que tejen narrativas y los anticuarios que recolectan y catalogan objetos antiguos entre los que se encuentran las imágenes. Si bien Haskell llama a releerlas desde el punto de vista de las narrativas de la historia, previene enfáticamente del peligro del empleo erróneo o de la supresión que se puede hacer al efectuar la selección de imágenes, lo que puede llevar a una distorsión del sentido histórico. Para Gilman sin embargo, no hay prevención que valga, lo visual es intrínseco a la definición de cultura por lo que no se puede eliminar de las narrativas de la historia. Aduce que los historiadores de la medicina son historiadores de la cultura y si en la medicina tradicionalmente lo visual está implicado, es inevitable el tener que abordarlo.

Gilman en la primera parte del libro mencionado escribe un “estado de la cuestión” del uso de las ilustraciones o fotografías en los libros y manuales de historia de la medicina, y llega a la conclusión de que las formas de tratarlas parecieran dividirse según los lineamientos de Haskell, en anticuarios e históricos. Los primeros usan las imágenes como ilustraciones y representaciones de hechos del mundo real que apoyan los textos que se escriben, mientras que los historiadores las usan como documentos que tienen un lenguaje propio, donde hay una autonomía de la imagen, o se trabajan iconografías sobre salud y enfermedad que existen en tradiciones específicas de representación visual

¹⁰⁶² Sander L. Gilman *Health and Illness*, Londres, Reaktion books, 1995.

¹⁰⁶³ *Ibid*, p. 10.

como la de la enfermedad mental. También las abordan como objetos que permiten acceder a partir de su estudio a las fantasías sobre la salud, la enfermedad y el cuerpo en determinadas sociedades o épocas históricas. Haskell plantea que dentro de los historiadores de la medicina de finales del siglo XX, las imágenes visuales no fueron de su interés, de tal manera que en el área de la medicina y la salud, lo que se encuentra es el uso del tipo anticuario de las imágenes. Estas suelen ser una ventana al mundo de la medicina, con las que se muestran sus avances o su evolución, se establecen comparaciones con el estado de la profesión en la Antigüedad en que prevalecía un enfoque mágico, y se glorifica el avance en la lucha contra las enfermedades y el conocimiento que se ha logrado de las mismas.

Señala Gilman¹⁰⁶⁴ que algunas de estas historias de la medicina dirigidas al consumo masivo buscan que se observe al médico y su quehacer a través de los siglos enfatizando en sus heroicas biografías personales. Sucede con frecuencia en el campo de la psiquiatría, la psicología o aún en la enfermería, que estas historias estén dirigidas a un público muy amplio no necesariamente especializado al que se le quiere mostrar lo que se hace en ellos, siempre con una connotación ausente de crítica.

También están los manuales que sí hacen acopio de imágenes pero en una extraña vuelta a los siglos XVIII o XIX, son un compendio de anormalidades y monstruosidades.

En todo caso, lo que llama la atención es la ausencia de un análisis que acompañe a las fotografías o ilustraciones que se utilizan y de una problematización de las relaciones de la medicina con el arte y la cultura visual. Por el contrario, la tendencia es a crear una narrativa cerrada, y con la aparición de la fotografía, una relativización del valor de la pintura y la escultura en relación a la capacidad de la primera de traducir la verdad con exactitud. La fotografía hizo “más veraz, barato y fácil” el registro de la enfermedad, señala Gilman¹⁰⁶⁵, y como resultado, la imagen y la realidad se volvieron una, alcanzando un grado de evidencia que resultaba imposible con las artes pictóricas o escultóricas tan atravesadas por la subjetividad del artista. Esto contribuyó a hacer prescindible cualquier nivel de análisis de las imágenes al colocárselas como mero instrumento al servicio de la ciencia: el basamento de la ciencia debe estar ajeno a toda ideología, por lo que su relación con la fotografía es sólo instrumental.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

Desde la otra posición, Gilman menciona a historiadores dentro de los que él mismo se incluye, así como a Didi-Huberman, Showalter, Jordanova, Fried y Barbara Stafford, quienes cultivaron un enfoque en el que se toma la imagen misma como materia de análisis de las fantasías sobre el cuerpo, la salud y la enfermedad¹⁰⁶⁶. Se trata según dice el autor: “del componente no visto de la fantasía cultural que se hace visible en estas imágenes a través del trabajo del historiador¹⁰⁶⁷”. Gilman no proviene de la historia de la medicina sino de la literatura, Didi-Huberman de la filosofía y la historia del arte, Showalter de la crítica literaria, Fried de la historia del arte y Barbara Stafford, historiadora del arte, hasta su muerte trabajó en los puntos de encuentro entre las artes visuales y las ciencias biológicas. Quizás una de las razones del éxito del libro *La invención de la histeria* de Didi-Huberman se deba a esa carencia de análisis de las relaciones entre medicina y arte y el hecho de haber restituido una continuidad y haberle devuelto a la fotografía su estatuto artístico frente a la ciencia médica.

Los y las artistas que trabajan la iconografía de la histeria y que he incluido en esta investigación realizan una intervención en el archivo de La Salpêtrière no desde una posición de historiadores, pero sí situándose en el punto de encuentro entre el arte y la medicina. Cada cual desde su interés particular aporta a la deconstrucción de la narrativa médica y señala los puntos de sutura que en muchos casos cayó en el exceso: exceso de experimentación, exceso de uso de tecnologías de control sobre los cuerpos de pacientes, exceso en la espectacularización. Resulta interesante el cuestionamiento que desde el punto de vista epistemológico hacen estas y estos artistas pues desde el arte y no desde la ciencia o la filosofía de la ciencia, logran desmontar la trama que se urdió utilizando los mismos elementos escópicos que se emplearon para edificarla; con las mismas imágenes desmontan el sentido para el que originalmente fueron fabricadas. Arte y ciencia, ciencia natural y enfermedad, ciencia y religión, política y ciencia, arte y políticas y somatopolíticas en la iconografía de La Salpêtrière, son encarados desde estas propuestas contemporáneas para el que han utilizando diferentes soportes.

Esta aportación a la historia de la medicina en que se retoma un archivo ya constituido y se interviene para ejercer presión hacia una reconfiguración, no entra sin embargo en el género denominado *archival art*, como llama Hal Foster en su texto *An Archival Impulse*¹⁰⁶⁸ a las propuestas de artistas que archivan, que edifican ellos mismos

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*

¹⁰⁶⁸ Hal Foster, *An Archival Impulse*, en Charles Merewether, *Traces*, Londres, Whitechapel Gallery y MIT Press, 2006, pp. 143-147.

archivos. Al revisar la cartografía que hace Ana María Guasch en su libro *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*¹⁰⁶⁹, el concepto no cobija a quienes trabajan con archivos constituidos. El *archival art* remite a una fiebre de archivo y según la historiadora del arte, conforman ya un tercer paradigma frente a los dos de las vanguardias: el de la obra única de la ruptura formal en que la obra es única y total de carácter efectista (fauvismo, cubismo, neoplasticismo, constructivismo) y el del objeto múltiple, reversible, discontinuo que se asienta en las fisuras y disparidades y que busca la destrucción del canon (dadaísmo y surrealismo)¹⁰⁷⁰. Y es que el *archival art* se concibe ya como un género artístico desde las discusiones entre Buchloh, Foster y Craig Owens.

Es importante mencionar que en el caso de los y las artistas que están trabajando con el archivo de la *Iconographie* no existe una intención de preservar una memoria de la histeria como enfermedad ni de trabajar *sobre* la histeria, la labor es por el contrario, deconstructiva de una discursividad que genera un archivo sobre el que se han seleccionado imágenes o colecciones para realizar intervenciones.

Hal Foster se refiere a la construcción de información histórica, a hacerla presente a partir de la búsqueda que inicia en fragmentos o “elementos desplazados de su contexto”¹⁰⁷¹ como un deseo de hacer un relato y conectar con trazos, fragmentos oscuros del archivo ausente para hacerlo presente, sin ambición de totalización o de subversión¹⁰⁷². En nuestro caso por el contrario, hay en todas las obras una tendencia a

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*

¹⁰⁷⁰ Ana María Guasch, *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Madrid, 2011, pp. 9-10.

¹⁰⁷¹ Hal Foster, “An Archival Impulse”, en Charles Merewether, *Traces, op. cit.*, p. 143.

¹⁰⁷² De hecho esta modalidad artística ha tenido gran éxito en los últimos tiempos hasta el punto de que varias instituciones han dedicado exposiciones, y curadores e historiadores del arte han escrito sobre ello. La revista *Artspace* dedica un editorial al tema en su edición de enero del 2014, en el que se menciona la exposición *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*¹⁰⁷², realizada en el año 2008 en el International Center of Photography de Nueva York, comisariada por Okwui Enwezor. En esta exhibición se presentaron trabajos de artistas que usaban documentos de archivo a partir de los cuales realizaron obras que apuntaban al cuestionamiento de las nociones de identidad, historia y memoria histórica. La exposición, de hecho, debía su nombre al libro de Jacques Derrida de 1995, *Mal de archivo*. La misma revista cita a comisarios de bienales que le han estado dando mucha importancia al *archival art*, como Massimiliano Gioni, que incorporó muchos materiales documentales, como fotografías, tanto en la Bienal de Gwangju como en la de Venecia en el 2013. Carolyn Christov-Bakargiev en el *Documenta* hizo uso también de gran cantidad de archivos. En “How the Art World Caught Archive Fever”, *Artpace*, editorial, enero 22, 2014.

Ana María Guasch se refiere al texto de Benjamin Buchloh *Deep Storage, Collecting, Storing and Archiving in Art* de 1998, así como al artículo *Warburg's Paragon? The End of the Collage and Photomontage in Postwar Europe* en el que realiza un análisis de artistas “coleccionistas de imágenes” de los años de 1960. Para este momento ya se había publicado el libro de Derrida *Mal de archivo*, así como, lógicamente, *La arqueología del saber* de Michel Foucault, quien problematiza por primera vez el concepto de archivo. En el año 2001, el College Artistic Association de Chicago realizó su encuentro anual con el tema *Following the Archival Turn: Photography, the Museum and the Archive* en el que se reconocieron las diferentes formas de archivo en el arte de los años de 1990. También cita Guasch el encuentro en la Tate Modern Gallery en el año 2004 llamado *The Visual Archive: History, Evidence and Make Believe* y el proyecto electrónico *Curating Degree Zero* que incluye un archivo del trabajo de curadores y que ya tiene una sede en Zurich.

deshacer los nudos en los que se soporta la estructura del sentido del archivo iconográfico de La Salpêtrière. No se trata de una invención de sus elementos para venir a completar o hacer una unidad, sino de la reasignación de sentido, la desarticulación de sus elementos o el señalamiento directo como crítica a un sentido congelado, es más bien una práctica anarquística, esto es, que atenta contra las bases del archivo mismo, contra su principio de autoridad. Porque tal como plantea Foucault, el poder disciplinario se ejerce haciéndose invisible. Lo que aparece son sus documentos, el archivo que deja con su sistema de registro y su orden¹⁰⁷³.

Señalaba Nicole Jolicoeur en la entrevista que me concedió¹⁰⁷⁴, que observó algo arbitrario en el nombre que recibían las diferentes fases y posiciones del ataque histérico en la iconografía. Analizando las imágenes se dio cuenta que enmarcaban un estereotipo que naturalizaba lo femenino y lo masculino por lo que su intención fue deconstruir esto, eso fue lo que la incitó. Su primera opción fue empezar a investigar y estudiar textos, lo que la acercó al psicoanálisis pero desde allí se dio cuenta que lo suyo era más bien volver a la creación artística y ser mediadora, reconstruyendo narrativas desde otro tipo de experiencia sin tener a la histeria como objeto. Esto es, posicionarse como histérica, la creadora, más que realizar una práctica *sobre* la histeria, deconstruir las imágenes y su relación con las palabras, re-contextualizándolas para crear su propia narrativa, *otra* narrativa.

Esta dimensión deconstructiva es la que sigue también Javier Viver cuando abstrae las imágenes, desvinculándolas de los diagnósticos, descontextualizándolas y desenfocando a la histérica como único objeto de la ciencia de la época. Viver trabaja las fotografías de la histeria *dentro* de toda la producción de La Salpêtrière, no como capítulo único, sino más bien como un grupo más de imágenes dentro de una iconografía de sufrimiento y dolor. Viver, al relacionar estas imágenes con las del barroco, relanza el sentido y las lleva al campo de la historia de la redención, remarcando la dimensión aurática que poseen estas imágenes.

Carmen Navarrete hace lo suyo cuando desplaza estas imágenes de la histeria de su lugar “natural” asociándolas con las imágenes disciplinarias de Bertillon.

¹⁰⁷³ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 194.

¹⁰⁷⁴ Echeverría, P., entrevista realizada a Nicole Jolicoeur, Canadá- España, videoconferencia, 27 de noviembre, 2014.

Victoria Manning tensa el arco histérico en huesos de animales salvajes mientras borda las palabras de Augustine sobre algodón. En este gesto artístico hay una interpretación de la naturalización de la histeria al ser tratada como degeneración neurofisiológica y al mismo tiempo, al bordar el decir de Augustine en un medio tan desnaturalizado como la tela de algodón, algo fabricado a partir de una materia natural (“fabric”-tela), reposiciona, retuerce, el sentido científico adjudicado a la histeria en el siglo XIX.

Con un lenguaje en el que no media la palabra articulada, el cuestionamiento y el señalamiento de las falencias discursivas de la *Iconographie* por parte de los y las artistas, de sus elementos opresores, viene a cobrar tanta fuerza como puede hacerlo el texto académico, lo que nos dice que el arte puede contribuir a la desestabilización de discursos desde otros medios donde la palabra articulada y la palabra escrita no son para nada centrales. El asunto es que las imágenes también hablan y también están incorporadas en tramas discursivas, no son sólo “elementos de soporte”, por lo que se trata más bien de incorporar las imágenes en esa lectura foucaultiana de los discursos de la relación saber/poder.

Curiosamente, la iconografía de la histeria nos habla de cómo las imágenes resguardan las palabras. Me llamó la atención que el archivo iconográfico de la histeria no se llame *Atlas*, como en general se llaman los álbumes de medicina. La palabra icono, de procedencia religiosa, se encuentra en el lugar destinado a la oración. El icono mira a quien ora, no se le adora a él sino que acompaña las palabras del orante, es una especie de testigo mudo que desvía la atención del verdadero lugar de la ley. El ícono vehiculiza entonces un saber/poder que está vivo.

1. Bordar la memoria para restituir la narrativas fracturadas de la histérica

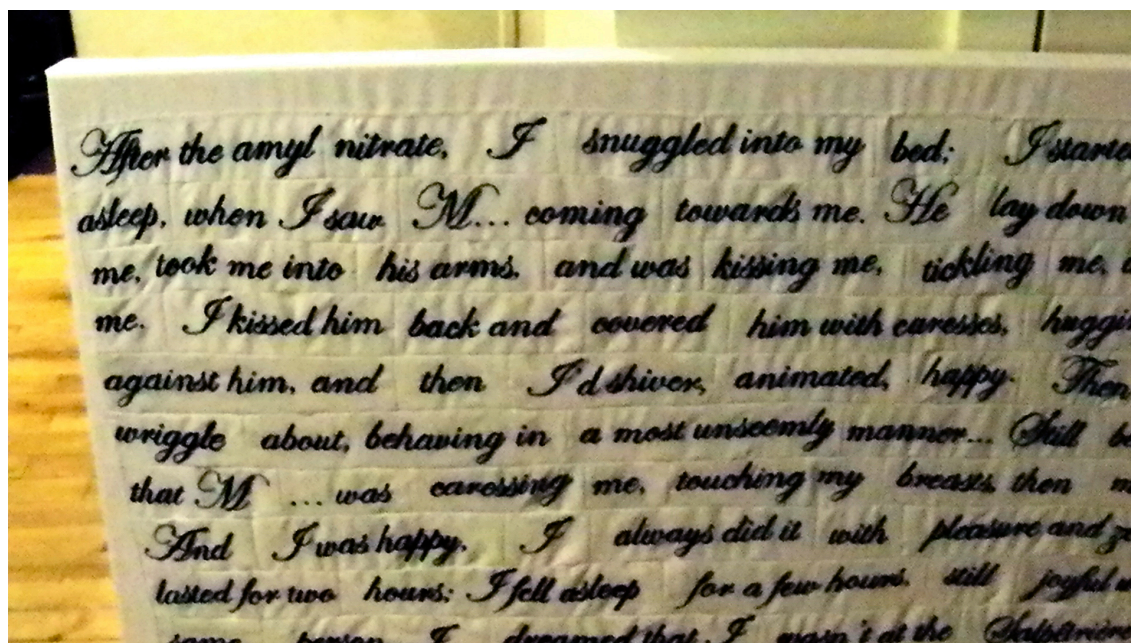
El trabajo artístico *Reposantes* de Victoria Manning tiene como referente una cita de Walter Benjamin que dice: “toda imagen del pasado que no es reconocida por el presente como algo que le concierne, tiende a la desaparición irremediabilmente. Lo cual implica que si se deja que desaparezca parte del pasado, se llevará con él un saber sobre el presente, porque los dos son inseparables¹⁰⁷⁵”.

¹⁰⁷⁵ Victoria Manning, “Statement”, en página electrónica de la artista, <<http://www.victoriamanning.com/>>

La construcción de la historia, la creación de significado, lo que se olvida, lo que queda en el pasado, lo que aparece y desaparece o circula de manera misteriosa, lo que queda en la sombra, como dice ella misma: “lo que nunca puede ser resuelto”, lo marginal o criticado, las conjeturas, lo que busca ser interpretado, lo no obvio o lo no controlable, llevan a esta artista a tratar de establecer conexiones históricas que se convierten en obras visuales. “Me interesa particularmente la forma en que se puede incorporar el pasado en el presente para crear nuevos significados¹⁰⁷⁶”, dice.

Con tela de algodón y dos textos de la narrativa de Augustine misma, Manning ha cosido y bordado ella misma una obra en la que propone su propia elaboración de las temáticas de la traducción, la re-actuación y las narrativas interrumpidas (o fracturadas, broken) de la histeria.

La artista, que inició su trabajo con la actuación y reproducción fotográfica de las cuatro fases de la histeria acuñadas por Charcot, llegó a un punto en el que el medio no le permitía plasmar algunas ideas y fue así como optó por la creación de los bordados.



400. Victoria Manning, *After the Amyl Nitrate*, 2010-2011.

Bordado hecho a mano en algodón, 30 x 34 pulg.
(Fotografía tomada en casa de la artista)

¹⁰⁷⁶ Echeverría, P., entrevista realizada a Victoria Manning, Nueva York, 4 de Octubre del 2014.

El trabajo que Manning realiza con los bordados es su propio intento de dar un sitio a las palabras de Augustine que vuelan como mariposas por los libros de la *Iconographie*, decires que se salen de las fotografías, que no son inscribibles por la técnica fotográfica y que revelan algo de la relación de estas mujeres histéricas con la ciencia. Si las fotografías de La Salpêtrière han circulado mucho, no lo han hecho palabras de estas mujeres y en esta narrativa fracturada es en la que Manning interviene.

“She lets shreds of sentences slip out, which, if stitched back together, would make sense to very few: but who would restitch them?”¹⁰⁷⁷ (“Ella deja escapar las frases en jirones, las que, cosidas de nuevo, entenderían unos pocos: pero quién las restituirá?”). La frase del conde de Lautrémont inspiró a Manning a elaborar un bordado sobre tela que rinde homenaje también a la labor que se hacía en los hospitales. Los pacientes lavaban, cosían, participaban de la vida doméstica del lugar. Manning logra insertarse en esa vida cosiendo como las pacientes, traduciendo sus palabras al bordado. Esos pequeños fragmentos de sus frases, de esa narrativa interrumpida se fue atando hasta conformar una sola pieza.

Durante un año, con un aro propio de la labor, Manning comenzó a bordar palabras, a juntarlas en una tela de algodón y luego fue cosiendo los segmentos hasta conformar una pieza entera que deja traslucir las fragmentaciones, las rupturas de la narrativa. Dos textos y dos cuadros realizado todo a mano, y presentados en gran formato (1,20 x 1 y 1 x 1) son una forma de restitución y de identificación: “Me gusta la idea de usar grandes formatos porque son sus propias declaraciones que siempre estuvieron invisibilizadas y por eso la idea de impactar. -Miren esto, es su experiencia-. Darles a ellas un lugar”¹⁰⁷⁸, dice la autora. Si las histéricas son conocidas por las imágenes, las descripciones y los archivos de los médicos, los bordados de *Reposantes* traducen sus propias palabras en la suavidad del hilo y del algodón. Más allá de la manifestación exterior de la ingesta de las drogas (éter y nitrato de amilo), en estos bordados Augustine habla desde la caricia táctil que transcribe su propio diario escrito a mano. Es su experiencia subjetiva, sus ensoñaciones, sus anhelos, su deseo de no estar en La Salpêtrière y sí de tener un amor, son sus pesadillas y hasta sus prejuicios o actitud discriminatoria hacia las personas de tez oscura, tan presente en la época.

¹⁰⁷⁷ La artista cita y traduce al Comte de Lautréamont. *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1970, pp. 136-137.

¹⁰⁷⁸ Echeverría, P., entrevista realizada a Victoria Manning, Nueva York, 4 de Octubre del 2014.

After the amyl nitrate, I snuggled into my bed; I started falling asleep, when I saw M... coming towards me. He lay down beside me, took me into his arms, and was kissing me, tickling me, and touching me. I kissed him back and covered him with caresses, hugging myself against him, and then I'd shiver, animated, happy. Then I'd wriggle about, behaving in a most unseemly manner... Still believing that M... was caressing me, touching my breasts, then making... And I was happy, I always did it with pleasure and zeal; this lasted for two hours; I fell asleep for a few hours, still joyful with the same person. I dreamed that I wasn't at the Salpêtrière anymore, I'd been living with him for a few days. I'd take walks by his side, in the Bois de Boulogne, and he'd always show me pretty things: still dreaming, I went to the theater where a revolution was being performed: there were Negroes with red eyes and blue teeth who were fighting each other with firearms. M... was hit by a bullet, his blood flowed, I was crying, and when I woke up I realized my mistake. The rest of the day went pretty well, but I was even more excited than usual: this is why I'm going to give you an example. That same evening, an intern from the service came to speak with me. He took me by the hand and said "Good day": then I felt as if I'd been electrified from head to foot; he noticed it, and asked me what had come over me; I didn't answer, but I wanted to and it took much firmness of character not to kiss him, because he represented M... to me.

401. Victoria Manning, *After the Amyl Nitrate*, 2010-2011
Bordado hecho a mano en algodón, 1, 20 x 1 m.
(página electrónica de la artista)

Since March 3 (1877), after having absorbed a certain amount of ether, for three days I still had some evil thoughts from the hallucinations and the things I had seen and felt with pleasure. These thoughts were: I was still with my dearly beloved M...; my mind was with him alone, wherever I went I seemed to see him constantly, and hear him calling me. When I was alone in moments, I'd try to reflect on what I could do to... be able to love him and possess him like I wanted to; then I would cover my face with my hands, and it was then, while feeling a great happiness, that I would ask him: "Do you love me?" It seemed to me that he'd answer "Yes"; then I was overcome with joy, believing that I could feel him kiss me and press me to his breast; sometimes I'd hear him ask me the same thing, and I'd always answer "Yes." (But unfortunately this was only a dream.) During those three days I experienced this happiness about ten times a day. When it was time for bed, it became even worse, for I could feel him lying with me, wrapping his arms around me, holding me to his heart and telling me to fall asleep - I wanted to, but before that I'd have preferred that he make me completely happy, and thus prove that he loved me, but it seemed to me that he said "No"; so I'd be confused and angry at this response, and I felt a malaise that I don't want to withhold from you: suddenly, I'd be overcome with shivers and palpitations, a cold sweat would come over my face; I'd have raised myself up, but I couldn't move my arms or my head. This would last around 4 or 5 minutes. Then, at the end, I felt a delight that I don't dare explain to you. I'd experience this kind of malaise every time I felt him pressing against my breast: I could feel him kissing my breast, and I was asking him for something that he wouldn't do to me, then I'd feel the malaise again and I'd have a hard time falling asleep after chasing away all those ideas. For those three days, every time I'd go to bed I felt the same thing. Since I've been sick I haven't felt this at all, except for the times that I've had the chance to see that charming person who always makes me want to kiss him, and yet, when I'm in front of him I get intimidated, and I restrain myself as much as I can so I don't show him I love him. I won't name the person, because I don't think you need me to, and plus I wouldn't dare. P.S. I've told you everything you asked me and even more; I'd speak to you more openly if I dared, but I'm afraid it would be in front of everyone.

402. Victoria Manning, *After the Amyl Nitrate*, 2010-2011.
Bordado hecho a mano en algodón, 1 x 1 m.
(página electrónica de la artista)

Los textos amorosos escritos desde instituciones totales y que son de tan rara circulación son sobrecogedores, precisamente porque como en este bordado de Manning, reflejan un deseo condenado a estar insatisfecho por las medidas de control que sujetan a las personas. Un derecho (humano) no reconocido, no acuerpado que se queda sin tramitar, es recogido más de un siglo después y reescrito por una artista que se ha encargado de hacer llegar estas palabras no como un débil eco sino con la contundencia de la palabra escrita. La artista resalta en esta obra el gesto de traducir un documento escrito a mano a otro medio escrito también a mano con una aguja, elemento que prevalecía en La Salpêtrière. Es esa aguja que trabaja en la Salpêtrière para hacer mantas que cubren los cuerpos, para dar calor en el invierno, para zurcir y reparar.

Magali Rizzo es una artista francesa convencida también de el bordado es una forma de escritura que comparte con la costura doméstica y con la cirugía su condición como acto simbólico de reparación. Su obra precisamente se orienta a la reedificación de las historias particulares. La artista, que creció en una sastrería rodeada de hilos, agujas y telas, se ha desarrollado en el campo del bordado artístico desde el año 2006 el que ha articulado a su interés por la imagen documental y el archivo. Llegó al bordado artístico gracias a su doble formación académica en Bellas Artes y en artes decorativas en diseño textil y a sus trabajos en fotografía y dibujo atando la memoria individual y la colectiva. No le fue sencillo hacer esta unión debido a la separación estricta que hace el sistema francés entre arte y artesanía, sin embargo, Rizzo sentía que al dibujo le faltaba la parte material y la memoria real que guarda la tela y finalmente, logró hacer esta reunión con la teoría, afirma¹⁰⁷⁹.

Los retratos que borda son una forma de arqueología, ella cava en los archivos y documentos para hacer emerger los restos desustancializados de las personas, a los que les da forma y les devuelve el cuerpo a partir de esa dimensión material de la escritura que tiene como característica el bordado; éste redobla su fuerza al ser inscrito en tela usada, en paño que guarda restos reales del pasado. Su proceso lleva a una especie de reencarnación que ella define como una metáfora del velo de la Verónica, ya que su trabajo con textiles implica estar muy cerca de los cuerpos, de la carne, porque, como señala la artista, el ser humano está siempre en contacto con las telas desde el pañal

¹⁰⁷⁹ Echeverría, P., entrevista realizada a Magali Rizo, Madrid-París, videoconferencia, 2 de Diciembre del 2014.

hasta la mortaja. Su hacer teje narrativas, busca restablecer discontinuidades, salvar del vacío del olvido para reinsertar a seres individuales en la historia colectiva.

Los códigos sociales se hunden en la trama de las telas, en sus usos protocolarios, los tejidos están presentes en las mitologías de los pueblos, en sus guerras, y hasta por oposición, en las historias de los desarrapados. A nivel religioso, las vestiduras de los santos son reliquias, lo que habla de lo que queda impregnado de humanidad en el trapo, de aquello que es propio de alguien, de su sudor y su sangre, de los restos de su piel, de lo que la biología llama ADN.

Rizzo utiliza otra vía completamente opuesta a la de la criminalística, pero su campo de realidad es el mismo: hay trazos del ser humano que no desaparecen con el tiempo. Si la escritura no los salva del olvido, sí lo hacen las huellas que dejan sus restos, sus accidentes, sus pérdidas. Ambos trabajan tanto con el archivo documental como con esos desechos al igual que lo hace el arqueólogo. Pero Rizzo se desvía de ellos en su afán de reconstitución; para ella el acto de coser, tejer o bordar es una manera de poner en cuestión las historias ficcionales y de reparar, pero también es una manera de esperar como Penélope, esto es, de sostener la esperanza, porque sabemos que la alteración del archivo cambia el por-venir.

Rizzo cuenta historias de la vida real con bordados reproducidos de fotografías o dibujos existentes pero dándoles una nueva interpretación, releendo las narrativas en las que están insertas¹⁰⁸⁰. Ella está convencida de que la memoria es volátil y tiende a la distorsión. El archivo nunca es total, no está completo sino que es una bodega de retazos, de fragmentos, lo que tiene también la ventaja de que permite recontextualizar, violentándolo, reorganizándolo, para evitar esa repetición directa que hace el archivo buscando una y otra vez inscribir algo en el presente para tirar desde allí algo que falta, reproduciendo la misma historia con los mismos significantes.

Rizzo también violenta el mandato tradicional de la costura o el bordado que servía para mantener a las mujeres en orden. Tradicionalmente, el bordado fue utilizado para adaptar a las mujeres a la quietud de las formas, de los modales, era parte de la “buena educación”, como plantea la artista, y esto la lleva a crear una tensión al mismo tiempo que rescata la dimensión “terapéutica” del bordado: éste se hace en el transcurrir de las horas, de los días, es lento, silencioso, y deja sin lugar al pensamiento.

¹⁰⁸⁰ Magali Rizzo, Blogspot de la artista en, <<http://magalirizzo.blogspot.com.es/>>

Para Rizzo el trabajo con aguja e hilo es un medio artístico y es una excelente manera de exorcisar el miedo y el dolor y para, desde otro lugar, reedificar el sentido de los acontecimientos que han marcado una vida.

Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière es el nombre de un conjunto de bordados que reproducen fotografías de la iconografía de Charcot y fue realizado por Rizzo entre los años 2006 y 2009. Éste formó parte de la exposición *Métissages (Mestizajes)*, comisariada por Yves Sabourin en el museo de Bourgoin-Jallieu en el año 2008 y en el museo Baron Gérard en Bayeux en el 2009.

Según la artista, ella traza con el bordado las gesticulaciones dolorosas teatralizadas al estilo de Sarah Bernhardt para recuperar y transmitir lo vivo de ese dolor de las histéricas¹⁰⁸¹.

La primera vez que vio la *Iconographie* fue en el libro de Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*¹⁰⁸² y el impacto que experimentó fue tan fuerte que no pudo hacer nada con ello. “Es una belleza trágica¹⁰⁸³”, afirma. De allí en adelante su manera de leer las fotografías implicó tomar en cuenta el contexto en el que se tomaron, el histórico y social, pero fue hasta el 2006, diez años después, que logró retomar el tema. Aún así, debía volver en una y otra ocasión a la lectura de Didi-Huberman: “Fue un proceso de comprensión más que de creación, yo lo viví así. Fue necesario comprender esta iconografía y para comprenderla era necesario trabajarla¹⁰⁸⁴”. Rizzo bordó estos retratos de La Salpêtrière en sábanas como una forma de reconstruir la memoria. Sacó del contexto médico las fotografías y reconstruyó la representación de estas mujeres.

Le charme de et envers. Augustine (El encanto de estar/ser opuesta), del año 2006, fue expuesta en la cooperativa artística, política y social La Générale en París, en la exhibición *Ce volume d'air contenu* (Este volumen de aire contenido) en el año 2007. Rizzo se basa en el dibujo que realizara Richer a Augustine en un momento de ataque en la fase de tetanismo, publicado a su vez por Didi-Huberman¹⁰⁸⁵. Rizzo interviene ciertos elementos de las fotografías y dibujos, por ejemplo, elimina la cama en la que le eran tomadas las fotos a Augustine y utiliza sólo una sábana, le devuelve el tamaño natural, ya que la artista trabaja en talla humana y la coloca como si estuviera enfrente

¹⁰⁸¹ *Ibid.*

¹⁰⁸² Georges Didi-Huberman, *Invention de l'Hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, op. cit.

¹⁰⁸³ Joetta Maue “Outside and inside...” *Outside/inside the Box*, blog 9 de marzo de 2012, en < <http://littleyellowbirds.blogspot.com.es/2012/03/outside-and-inside.html> >

¹⁰⁸⁴ Echeverría, P., entrevista realizada a Magali Rizzo, videoconferencia Madrid- París, 2 de Diciembre del 2014.

¹⁰⁸⁵ Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, op. cit., p. 166, lám. 50.

de nosotros. Para imprimirla y bordarla eligió una tela que está muy manchada, lo que explica la artista de esta manera: “Esa mancha cuenta muchas cosas, dice que alguien ha dormido en esta tela y es su marca, dice que hay una presencia humana. Yo no la quise lavar para quitar la mancha, porque el dibujo de Augustine en este trabajo es cuando está en un momento de crisis, ella tiene una contorsión de los brazos y podemos suponer que estaba durmiendo cuando la crisis empezó. La mancha traduce el miedo que podemos sentir cuando estamos teniendo una pesadilla. Hay una conexión entre la pesadilla y la mancha que revela el momento de la crisis¹⁰⁸⁶”.

En la figura 403 se observan las manchas en la tela cerca de la cabeza de Augustine y en su boca. Los trazos del bordado parecen anudar la figura que da la impresión de caída, lo cual marca aún más ese efecto del ataque de histeria, de perder la cabeza. Augustine fue colocada a la inversa por Rizzo en una extraña intervención realizada en el momento en que la colocó para su exhibición. Ella replica: “Cuando una obra está terminada, no sé qué ocurrirá. Para mí, el final es una sorpresa, a veces observo la obra y me digo ¿tú has hecho eso? El hecho de que el gesto sea tan repetitivo deja la posibilidad de que las cosas se puedan hacer sin tu intervención. Es como si el trabajo se hiciera solo, porque como el gesto es muy repetitivo no me da la impresión de hacer algo que después vaya a tener su propia vida¹⁰⁸⁷”. Es claro que la obra cobra autonomía, lo cual es muy simbólico en este caso, porque es como si la Augustine del hospital recuperara una cierta libertad.

En el pasado las mujeres eran quienes se encargaban de reutilizar las cosas básicas de una casa, se remendaban los agujeros de las medias, faldas, pantalones. A veces, esto permitía que la ropa pasara de una generación a otra haciéndole leves modificaciones. Con ese paso de una generación a otra podemos pensar que había también una transmisión de otros significados. Rizzo nos cuenta cómo encontró sábanas que tenían un corte en el medio, los pedazos que se dañaban se cortaban y eran sustituidos por trozos de otras sábanas¹⁰⁸⁸. En la fotografía podemos ver claramente el corte y la restitución en el medio de la tela.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸⁸ Echeverría, P., entrevista realizada a Magali Rizzo, videoconferencia Madrid-París, 2 de Diciembre del 2014.



403. Magali Rizzo, *Le charme de et envers Augustine (El encanto de estar/ser opuesta)*, 2006.
Sábana de cama bordada.
(Página electrónica de la artista)



404. Magali Rizzo, *Au diapason*. Tela de sábanas bordada, 2009.
(Página electrónica de la artista)



405. Magali Rizzo, *Clin d'oeil*, 2009. Tela de lino bordada, 17,5 X 10,5 cm.
(Página electrónica de la artista)

En *Au diapason* (fig. 404), a la joven se le ha contracturado la lengua como efecto del uso de un diapasón. Este bordado está basado en una de las láminas de la *Nouvelle Iconographie de La Salpêtrière* y es también utilizada por Didi-Huberman¹⁰⁸⁹.

En el año 2010, *Clin d'oeil* (fig. 405, estuvo en la Triennale Internationale Baltique de Mini Textile, en el Museo Miasta Gdyni, en Gdynia, Polonia. Es un fragmento de la fotografía de Albert Londe publicada en la *Nouvelle Iconographie* de un blefaroespasmo histérico (un guiño histérico) y tomada por Rizzo del libro de Didi-Huberman¹⁰⁹⁰. Rizzo es muy crítica con la utilización que hacía Charcot de las fotografías, considera que las utilizaba para su conveniencia y ejercicio del poder, frente a lo cual se propuso devolverle el cuerpo a esas mujeres, que en sus propias palabras, “estaban recluidas en una prisión y eran utilizadas por el poder médico”¹⁰⁹¹.



406. Magali Rizzo, Conjunto que incluye de izquierda a derecha: *Linea di confine (Limite)*, 2009.
Tela de algodón bordada, 64 X 61,5 cm.

Le charme de et envers Augustine (El encanto de ser/estar opuesta), 2006.

Sábana de cama bordada. *Au diapason (Afinada)*. Tela de sábana bordada, 2009.
(Homenaje a Thomas Gleb, <<http://ysabouri.ovhsitebuilder.com/sacre>>)

¹⁰⁸⁹ Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, op. cit., p. 281, lámina 92.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 174, lámina 53.

¹⁰⁹¹ Echeverría, P., entrevista realizada a Magali Rizzo, videoconferencia Madrid-París, 2 de Diciembre del 2014.

El conjunto de tres obras: *Linea di confine (Límite)*, *Le charme de et envers Augustine (El encanto de ser/estar opuesta)* y *Au diapason (Afinada)*, 2009 (fig. 406), fue presentado en el *Museo de Jean Lurçat et de la tapisserie contemporaine d'Angers* en el 2012, en ocasión de la exposición *Sacré blanc! Hommage à Thomas Gleb*, en homenaje al pintor, escultor y maestro del tapiz contemporáneo de origen polaco, Thomas Gleb. En esta fotografía, se observan muy bien las dimensiones de la obra de Augustine.

Répétition (ou le crime parfait) (Repetición, o el crimen perfecto) (fig. 407), formó parte de la exposición *Métissages* (Mestizajes), del 2008 con Yves Sabourin de comisario, que fue presentada en la *Délégation aux arts plastiques* del Ministerio de cultura y de la comunicación, así como en el Musée de Bourgoin-Jallieu, y un año después en el 2009, en el Musée Baron Gérard, en Bayeux.



407. Magali Rizzo, *Répétition (ou le crime parfait)* (*Repetición o el crimen perfecto*), 2008.
Sábana bordada, 290 X 190 cm.
(Página electrónica de la artista)

Rizzo reproduce la cúpula de la Capilla de Saint-Louis, imagen tan característica de La Salpêtrière así como una sesión de hipnosis grupal que tomó de los dibujos que realizara Régnaud sobre la catalepsia producida al sonido de un ruido intenso, y que publicara en su libro *Les maladies épidémiques de l'esprit*, de 1887, reproducido a su vez por Didi-Huberman¹⁰⁹². La artista ha trabajado algunas partes de ambas fotografías en el bordado, lo que transmite la sensación etérea del estado de hipnosis y la antigüedad de La Salpêtrière. Las mujeres reaparecen en este siglo convocadas, llamadas a estamparse en la tela como fantasmas que cobran vida en el bordado.

Para esta obra y para las demás, Rizzo ha elegido primero las fotografías sobre las que va a trabajar y luego el tipo de tela que considera se acopla a ellas por su misma historia, a lo mejor porque esté muy sucia, agujereada o manchada. “El trabajo con imágenes es una historia de encuentros¹⁰⁹³”, dice. Utiliza trozos de tela de trajes usados que encuentra en mercadillos y no los lava para dejar allí la huella humana. “Esto es muy importante porque la tela cruza el hilo que cruza mi manera de leer la fotografía, que cruza también el gesto, y todo esto es una reunión muy importante porque cada elemento es simbólico y tiene una significación propia¹⁰⁹⁴”, afirma.

En este caso, la artista muestra los experimentos clínicos que se hacían en La Salpêtrière, de allí que toma prestado el subtítulo de Georges Didi-Huberman *Rozando el crimen perfecto*¹⁰⁹⁵, en el que el autor pregunta si la gestualización bajo hipnosis de un fantasma de agresión no es un simulacro de crimen o un crimen en sí. Asimismo, el título *Répétition* alude al concepto de Charcot de que la histeria es producto de un trauma repetido, o reproducido según un calco de la primera vez, del primer evento traumático.

Pareciera que la cúpula cobija a las personas que están allí dentro, pero en realidad no es a ellas sino a los médicos y el ejercicio de su poder. Esos cuerpos rebeldes son sometidos con diferentes métodos como el de la hipnosis.

Rizzo introduce una fractura en el discurso médico al descontextualizar radicalmente esa fotografía, sacarla del libro (académico de Didi-Huberman), y reconvertirlo en un medio humanizado, como es una tela usada, que tiene una historia. De esa manera Rizzo compensa y repara con sus puntadas.

¹⁰⁹² *Ibid.*, 278, lám. 89.

¹⁰⁹³ Echeverría, P., entrevista realizada a Magali Rizzo, videoconferencia Madrid-París, 2 de Diciembre del 2014.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*

¹⁰⁹⁵ Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, *op. cit.*, p. 307.



408. Magali Rizzo, *Mélancholia*. Sábana de cama bordada, 2008.
(Página electrónica de la artista)

En el año 2010, el trabajo *Mélancholia* (*Melancolía*) de la artista, fue seleccionado por el jurado de Fiberarts International y presentado en la Society for Contemporary Craft de Pittsburgh, Pennsylvania, y en el año 2011, fue llevado a la exposición *Play* comisariada por Joetta Maue, en el Textile Arts Centre en Brooklyn de New York.

El retrato *Mélancholia* es parte de la serie basada en la iconografía de La Salpêtrière, aunque en realidad se trata de una fotografía de H.W. Diamond que además mandó realizar un grabado de ella. Está reproducido en el libro de Didi-Huberman¹⁰⁹⁶.

El proceso que sigue la artista es el de marcar la tela en negro, porque generalmente parte de fotografías en blanco y negro y la interpretación de ellas es un trabajo con las sombras y la luz. En este caso, Rizzo aprovecha los focos de claridad y decide dejar partes en blanco para añadir fuerza al trabajo. En su interpretación de la melancolía hay agujeros por los que se escapa la fuerza de la persona, aquello que la sostiene. Su cabeza queda separada de su cuerpo y su cerebro se abre dejando salir toda idea: la melancolía, cercana a la catatonía, es el vacío completo de la existencia. Rizzo legitima la experiencia de melancolía, no la suprime ni la reprime sino que le da un lugar, un espacio dónde estar fuera de La Salpêtrière. Ella propone a los espectadores como acompañantes y ya no como sujetos voyeuristas.



409. Magali Rizzo, *Mélancholia*. Work in progress (Trabajo en proceso), sábana de cama, bordado, 2008.
(Página electrónica de la artista)

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 58, lámina 11-12.



410. Magali Rizzo, *Le bal des folles*, 2010. Fotografía en negativo con bordado en telas diversas.
Retratos de mujeres del registro del Hospital San Clemente, Venecia, siglo XIX.
Guirnalda de gallardetes modulable según el espacio.
(Página electrónica de la artista)



411. Magali Rizzo, *Le bal des folles*, 2010. Fotografía en negativo con bordado en telas diversas.
Retratos de mujeres del registro del Hospital San Clemente, Venecia, siglo XIX.
Guirnalda de gallardetes modulable según el espacio.
(Página electrónica de la artista)

El trabajo con banderines del *Bal des folles*, el baile de locos y locas que tenía lugar en los asilos durante el día de Mardi Gras, es una recuperación que hace Rizzo apelando al carácter festivo del día, en el que se ponía en suspenso toda represión. La gente se mezclaba celebrando que la locura estaba permitida por veinticuatro horas y utilizaba disfraces y máscaras. La idea de Rizzo al hacer este trabajo fue mostrar la cara de las personas que sufrían y que estaban recluidas, apelando a que la máscara también alude a lo que se quiere ver y no se quiere ver, lo cual es una paradoja que la artista quería señalar: “Me gustaba la idea de asimilar algo que se refiere a la tristeza y a la enfermedad a un día especial de fiesta, porque a veces podemos resolver cosas también con esta relación de cada uno con el grupo. Es decir, cómo una persona loca puede participar en un grupo porque las cosas están permitidas, porque se permite la locura¹⁰⁹⁷”.

En las figuras 410 y 411 se destaca el negativo sobre el que Rizzo ha montado las guirnaldas de gallardetes bordados con los rostros de las locas. El contraste entre el blanco y negro del fondo y los colores vivos es muy efectivo. La fotografía tomada al aire libre genera ese efecto de acercamiento a la libertad que ellas buscan pero que no logran asir por completo. Rizzo con una metáfora de libertad, les tiende una mano al colocarlas en este artículo que generalmente ondea al aire libre. El anudamiento en guirnalda alude a esa dimensión de participación grupal a través de la cual se puede compartir la locura.

Rizzo utiliza mucho color sobre un fondo oscuro. El color es una fiesta en sí mismo y el fondo oscuro le permitía trabajar esta composición fotográfica pasándola al trabajo con hilo. Las mujeres quedan así inscritas en una vida-otra. Esos rostros reales son ahora llevados a exposiciones de arte para ser mirados con otros ojos, ya no los médicos, ya no los de la sociedad parisina a la que se le mostraban como figuras de la degeneración, sino como mujeres testigos de una práctica que recayó sobre ellas, anulándolas. Los colores usados por Rizzo hacen posible la identificación con esa locura que todos llevamos dentro. La artista apuesta por que es posible la transformación de las prácticas opresivas.

¹⁰⁹⁷ Echeverría, P., entrevista realizada a Magali Rizzo, videoconferencia Madrid-París, 2 de Diciembre del 2014.



412. Magali Rizzo, *Le bal des folles*, 2010. Bordado en telas diversas.
 Retratos de mujeres del registro del Hospital San Clemente, Venecia, siglo XIX.
 Guirnalda de gallardetes modulable según el espacio.
 (Página electrónica de la artista)

2. Las histéricas como co-inventoras del cine

Zoe Beloff, escocesa que emigró a Nueva York como estudiante universitaria, tiene una gran trayectoria como artista que trabaja en medios muy diversos pero que adora hacer cine experimental. Ella se considera un medio, “una interfaz entre los vivos y los muertos, lo real y lo imaginario¹⁰⁹⁸”. Cada proyecto para la artista, tiene como objetivo conectar el presente con el pasado, “para que pueda iluminar el futuro de nuevas maneras¹⁰⁹⁹”. Empezó a producir cortos en 3D en 1994 porque era una manera interesante de proyectar fantasmas. Durante cerca de diez años, solía ir los domingos a un mercado de pulgas que había en la ciudad de Nueva York a buscar películas viejas. Eran como fantasmas cinemáticos. “Cuando vemos una imagen en 3D sabemos que es un truco pero la vemos de todas maneras. Es una analogía con la experiencia alucinatoria o la de fantasmas¹¹⁰⁰”, dice.

Charming Augustine es una película gemela, por así decirlo, de otro filme también en 3D y en blanco y negro sobre los inicios del cine, que se llama *Shadow Land* y se basa en la autobiografía de la medium espiritista Elizabeth d’Esperance, razón por la que Beloff generalmente las presenta juntas. Y es que para entender este cine en toda su dimensión, es importante destacar que uno de los pilares fundamentales de la creación de Beloff es su concepción de que los aparatos tecnológicos son parte del proceso de creación de las narrativas, que no es suficiente con la investigación archivística y de las imágenes para lidiar con el pasado, sino que también hay que abordar la creación de los aparatos de esa época¹¹⁰¹.

La artista ha trabajado con un amplio rango de medios: el film, la proyección, la performance, instalaciones, libros y dibujo, siempre en un intento de conectar el presente con el pasado buscando intervenir las líneas que se perfilan hacia el futuro. “Yo empecé pensando que los aparatos antiguos nos ayudarían a ver en el pasado, desde dentro del pasado. Estos proyectores me ayudaron a ver cómo la gente veía hace cien años¹¹⁰²”.

La obra de Beloff ha sido definida como “media archaeological art”, que según Jussi Parikka es una indagación de la historia de los medios de comunicación (media)

¹⁰⁹⁸ Echeverría, P., entrevista realizada a Zoe Beloff, Nueva York, 2 de Octubre del 2014.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*

¹¹⁰⁰ *Ibid.*

¹¹⁰¹ Jussi Parikka, "With each project I find myself reimagining what cinema might be": An Interview with Zoe Beloff, *Electronic Book Review*, 24 de noviembre del 2011, en <<http://www.electronicbookreview.com/>>

¹¹⁰² Echeverría, P., entrevista realizada a Zoe Beloff, Nueva York, 2 de Octubre del 2014.

antiguos con el fin de reinventar sus elementos, temas narrativos y su tecnología, apoyándose en un conjunto emergente de teorías y metodologías¹¹⁰³.

Charming Augustine es un film de la artista que narra el historial del internamiento de Augustine, la paciente estrella de Charcot en La Salpêtrière¹¹⁰⁴. La película transcurre en un hospital de tuberculosis del siglo XIX parecido a lo que fue La Salpêtrière en aquella época, y muestra la vida cotidiana de la chica, sus ataques, los registros de su enfermedad y los aparatos que usaban con ella y las demás pacientes, sus alucinaciones y delirios. Movida por entender la vida de las histéricas al descubrir la *Iconographie*, Beloff investigó el historial médico de Augustine y escribió el guión para un film corto.



413. Zoe Beloff, *Charming Augustine*, 2005. Cartel propagandístico de la presentación del filme.
Brown University, co-patrocinador del evento.
<<http://www.brown.edu/Departments/MCM/PastEvents.html>>

¹¹⁰³ Jussi Parikka, "With each project I find myself reimagining what cinema might be": An Interview with Zoe Beloff, *Electronic Book Review*, op. cit.

¹¹⁰⁴ Se puede ver un fragmento del filme en <<https://www.youtube.com/watch?v=5HrHZ-ovCoU>>

Armada con una cámara de 1950, una “Boltex motion picture”, realizó este film estereoscópico de 16 mm. en blanco y negro, el cual tiene una duración de cuarenta minutos.

Debido a su bajo presupuesto contó solamente con la participación de cuatro actores, lo que requirió de que los técnicos asumieran también los papeles secundarios, tal es el caso de Eileen White que trabajó en el papel de la enfermera y a su vez se encargó del sonido y de la producción, o la mujer en el árbol que también era la asistente de cámara. Beloff fue su directora, editora y cinematógrafa, además de guionista.

Augustine es protagonizada por Tea Alagic, una actriz de teatro profesional que verdaderamente se mete en el papel de la chica histérica, realizando las contorsiones, tetanismos y convulsiones con una destreza asombrosa, al punto de que atenta contra nuestro criterio de realidad al hacernos perder de vista la relación espacio-tiempo. Su parecido físico nos devuelve a las fotos de Augustine, y su soltura al realizar el papel en medio de una producción en blanco y negro con todas las características de una película antigua nos hace olvidar que nos encontramos frente a un filme del 2005. Para lograr ese efecto Beloff estudió muchas fotos del siglo XIX incluidas las originales de la *Iconographie* que se encuentran en la Universidad de Columbia. Junto con otra persona de lengua francesa logró traducir los casos clínicos para armar el guión.

La artista también realizó mucha investigación histórica que la llevó a elegir las imágenes que quería utilizar y el sonido de fondo. Se decantó por la ópera y la pieza de “La Marsellesa” como la música militar que Augustine habría escuchado en sus alucinaciones, considerando que representaba muy bien ese momento de la joven. Y tiene razón si consideramos que “La Marsellesa” como himno nacional de Francia fue restituido en la época de la III República, cuyos inicios en 1870 fueron fundamentales para la consolidación de La Salpêtrière de Charcot.

La cámara Boltex de 3D se había vendido para que la gente pudiera hacer filmes en sus propias casas en los años cincuenta y no tuvo gran éxito porque resulta muy difícil trabajar con ella, obtener buenas imágenes. Beloff considera que en realidad no es nada práctica para películas caseras. En su caso la usó con el ánimo de reinventar algo: “Yo quería crear la sensación de que uno no había visto esto antes, como podía sucederle a la gente a inicios del siglo XX. Esa es la idea de este film, sentarse con un pequeño proyector a verla¹¹⁰⁵”. La artista señala que con esta cámara el proyector debe estar en

¹¹⁰⁵ Echeverría, P., entrevista realizada a Zoe Beloff, Nueva York, 2 de Octubre del 2014.

medio del público y no en una cabina de proyección, la imagen en sí tiene un radio vertical lo que hace ver espectral una imagen en 3D blanco y negro y eso hace sentir a la gente como si fueran científicos del siglo XIX alrededor de sus aparatos experimentales, o los participantes de una sesión espiritista que a la vez que saben que están viendo una ilusión están gustosos de suspender esa certeza por un momento¹¹⁰⁶.

El film se trabajó en capas superpuestas. Por un lado la acción dramática, teatral, con un guión de la vida de Augustine en La Salpêtrière, sus episodios y crisis, sus travesuras, sus alucinaciones, la relación con los médicos (Charcot y Bourneville) y enfermeras, los aparatos y sustancias que se utilizaron con ella, toda una trama en que actúan los actores y actrices, y por otra, la parte documental que es con la que comienza, que sigue la historia de Augustine a nivel de registros médicos desde que ingresa a la clínica de las enfermedades nerviosas de Charcot el 21 de octubre de 1875, hasta su huida el 18 de abril de 1880, según las anotaciones que hacía Bourneville. Todo ello se entrecruza con los ataques de histeria según las diferentes fases y secuencias acuñadas por Charcot y que podemos seguir en el cuadro sinóptico de Paul Richer (*Las fases del gran ataque histérico*, ver lámina 28).

Los ataques de histeria siguen el mismo estilo de presentación que el texto de la *Iconographie*: las series de fotografías se organizan según el periodo al que corresponden: epileptoide, clownismo, actitudes pasionales...Dentro de él, el tipo de movimiento o afectación: catatonía, catalepsia, erotismo, crucifixión...y las abre un cuadro de fondo negro con subtítulos idénticos a los que vemos en la iconografía. Beloff no pone a decir nada nuevo a Augustine, ella se limitó a editar lo existente.

La música de fondo que sigue la imagen está allí marcando su dramatismo, porque la vida de Augustine desde esta narrativa, era como una ópera, tenía una enorme sensibilidad dramática. En la última parte del filme ella se levanta de su cama, se viste y antes de escapar hipnotiza a una compañera, paciente como ella, con la ayuda de un “tuning fork” (diapasón). El diapasón se utilizaba en La Salpêtrière para que, al igual que con un piano como muestra la foto en la figura 416, el cuerpo lograra armonizar el sistema nervioso y consecuentemente recobrara la tonicidad muscular.

Señala Beloff que esta parte final parece un melodrama silencioso, como de cine mudo, que si bien no fue planeado así de antemano yo diría que es muy consecuente con el ideario de la artista. A Beloff le encantó la idea de Augustine evadiéndose vestida de

¹¹⁰⁶ Jussi Parikka, "With each project I find myself reimagining what cinema might be": An Interview with Zoe Beloff, *Electronic Book Review*, op. cit.

hombre lo que añadía un final aún más dramático a la historia. La última toma muestra a la jovencita caminando por el jardín hasta la puerta de salida, vestida con traje oscuro masculino y un sombrero que cubría su melena. Beloff quería verla escapar al mundo moderno y la misma directora manifiesta que imaginó la escena que luego filmaría: “Imaginé verla salir como si entrara en las primeras imágenes en movimiento en un film de Lumière, con el tren en la estación¹¹⁰⁷”. Efectivamente, Augustine se va desencantada del asilo pero esperanzada por su porvenir, mientras de fondo se escucha el tren que inicia su marcha.

Beloff conocía de la existencia de las fotografías de la iconografía de La Salpêtrière y al mismo tiempo estaba interesada en el trabajo de Étienne-Jules Marey, pionero de la cronofotografía, desarrollada por Woodbridge en los Estados Unidos y por Marey en París y que llevara Albert Londe a La Salpêtrière. Su curiosidad no residía solamente en la cuestión técnica de la captura del movimiento sino en su uso en el cine, en la creación de narrativas, en el drama, pero desde el punto de vista psicológico. ¿Por qué la gente querría hacer imágenes en movimiento, qué era lo que se quería capturar?



415. Zoe Beloff, *Charming Augustine*, 2005.
Fotograma del filme stereoscópico 16 mm.

¹¹⁰⁷ Echeverría, P., entrevista realizada a Zoe Beloff, Nueva York, 2 de Octubre del 2014..



414. Zoe Beloff, *Charming Augustine*, 2005.
Fotograma del filme stereoscópico 16 mm.



416. Zoe Beloff, *Charming Augustine*, 2005.
Fotograma del filme stereoscópico 16 mm.

Los médicos de La Salpêtrière son un paradigma porque efectivamente querían capturar todos los detalles de un ataque histérico. En el siglo XIX, los galenos querían documentarlo todo, cuando ellos veían los ataques querían registrarlos de la misma manera que se hace con la presión sanguínea o con la temperatura; había una urgencia de catalogar, elaborar taxonomías, escribir lo que las pacientes decían, pero luego, dice Beloff, esto se convirtió en una suerte de asunto fascinante en el que quedaron atrapados, “era fascinante generar estas performances o invitarlas, pero en realidad al inicio era puro deseo de describir¹¹⁰⁸”. A la artista le interesan no solamente sus fotografías sino lo que hablaban esas mujeres en estado de delirio, porque en realidad decían cosas y eso se escribía, pero a los médicos no les llamaba la atención realmente, porque lo que tenían era una fiebre de documentación, un mal de archivo, como diría Jacques Derrida. Beloff considera que si hubiera existido el cine en ese tiempo, lo habrían hecho porque ya había ese impulso hacia la gran pantalla y la conjunción de sonido e imagen.

Esta es otra dimensión de la obra de Beloff que considera que ese interjuego entre estas mujeres y los médicos marcó el inicio del cine mudo. Finalmente ella produjo el filme que ellos hubieran soñado hacer. Así, manifiesta que su corto “es una historia de Augustine pero también una suerte de ensayo acerca de los inicios del cine¹¹⁰⁹”.

Beloff nos llama a pensar en las histéricas de Charcot no solamente como víctimas, porque ellas fueron en realidad co-creadoras del cine. Su argumento es muy fuerte y tiene base. Veamos. Las primeras estrellas de cine fueron ellas, Augustine fue una estrella del asilo, Charcot era un neurólogo y él quería producir síntomas visibles y obtenía entonces síntomas visibles. “La histeria como el cine sólo existe en el momento de la “performance”, es todo un arreglo performático que tiende a hacer que la histérica empiece a actuar. En el momento en que está sucediendo, la chica entra en otro estado, no es una proyección. Existe en el momento, como una escultura o una pintura están ahí¹¹¹⁰”, señala Beloff. Se podría pensar que la medicina contemporánea quiere también síntomas visibles que puedan leer los aparatos actuales de reproducción de imagen: los ultrasonidos, las resonancias magnéticas, los electrocardiogramas. Los neurólogos de hoy en día también se basan en lo evidente. Ya no se producen tanto las contorsiones histéricas pero sí las parálisis faciales, por ejemplo.

¹¹⁰⁸ Echeverría, P., entrevista realizada a Zoe Beloff, Nueva York, 2 de Octubre del 2014.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹¹⁰ *Ibid.*



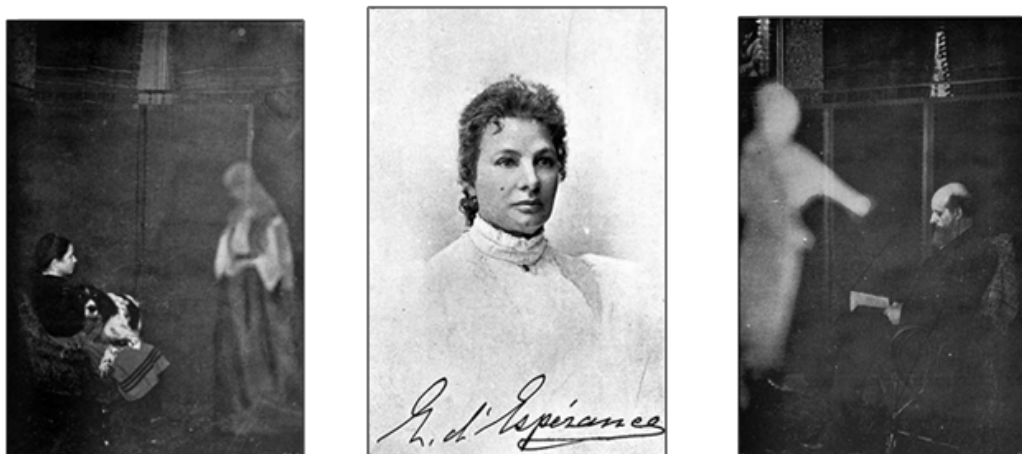
417. Zoe Beloff, *Charming Augustine*, 2005.
Fotograma del filme stereoscópico 16 mm.

Beloff cree que el deseo de los médicos de esa época de producir y capturar la imagen y el sonido llevó no solamente al desarrollo de la fotografía sino también al del cine, pero, dice, del cine narrativo. Las histéricas con sus historias de vida y sus delirios, sus correrías del día a día en La Salpêtrière (se escapaban, saltaban por las ventanas, se subían a los árboles, sostenían romances con los empleados del hospital), sus ataques de risa, de lágrimas, de sueño y toda la gama de movimientos gimnásticos que hemos relatado, brindaron el material necesario para que se perfilara el melodrama.

La artista se muestra enfática al afirmar que el desarrollo tecnológico se dio por esa colaboración entre pacientes, el deseo de los médicos de saber más de la histeria y los técnicos como Paul Régnard y Albert Londe¹¹¹¹. Porque detrás de los inventos e inventores nunca se nombra la trama de deseos que confluyeron para hacer que algo fuera posible, ni se menciona de dónde surge la necesidad de un dispositivo, de un aparato. Las historias de los inventos relatan la tecnología pero no las fantasías, deseos, o incluso alucinaciones que llevaron a ello¹¹¹². Curiosamente, es más fácil entender cómo surge el invento por parte de Charcot del compresor de ovarios, de uso sumamente específico, que un invento tan generalizable y trascendente para el futuro como el cine. Allí se pierde de vista lo que sucedió alrededor y que llevó a su emergencia.

¹¹¹¹ Jussi Parikka, "With each project I find myself reimagining what cinema might be": An Interview with Zoe Beloff, *Electronic Book Review*, op. cit.

¹¹¹² Alex Callender, "Hallucinations and Hysteria: An Interview with Zoe Beloff", *NY Art Beat*, 24 de Septiembre, 2008.



418. Elizabeth d'Esperance, *sin título*. Fotografías.
Elizabeth d'Esperance, *Shadow Land*, Londres, Lowood Press, 1897.

En ese sentido, Beloff trae a colación a Elizabeth d'Esperance, que a finales del siglo XIX hacía sesiones en las que llamaba a aparecerse a espíritus de personas ya muertas, o sea, se publicitaba como persona que tenía el poder de materializar fantasmas. Elizabeth tuvo mucho éxito y anduvo de país en país en Europa. Estas fotografías de la figura 418 corresponden al libro escrito por ella misma, donde relata sus vivencias de niña y los hechos de su práctica. Podemos ver los “espíritus” que se presentan ante las personas consultantes¹¹¹³.

El asunto que plantea Beloff es que el deseo de materializar espíritus es otra manera del deseo de externalizar el inconsciente y por tanto, espiritismo y psicoanálisis, las histéricas, la fotografía y Charcot, están en relación con los inicios del cine. Es un tema similar, es hacer visible algo que es interno, que está en la mente, una manera de poner afuera las imágenes del inconsciente, de proyectarlo. Lo que resulta interesante de la histeria es que es una condición que se manifiesta a través de la “performance”, de la actuación, y a Beloff como cineasta le resulta atrayente por lo que tiene de representación gráfica del inconsciente. La artista realizó una serie de films en que intenta dar cuenta de las posibilidades de hacerlo visible, lo que recuerda que estas dos temáticas, la del espiritismo y la de la materialización del inconsciente estuvieron muy presentes en el surrealismo. Los surrealistas estaban también encantados con la temática

¹¹¹³ Elizabeth d'Esperance, *Shadow Land*, Londres, Lowood Press, 1897.

del espiritismo, así como los poetas simbolistas, y realizaron experimentos de materialización cinematográfica de los sueños. Beloff por su parte quiere también documentar sueños y delirios y las conexiones entre la proyección cinemática y la proyección psíquica.

En entrevista con Alex Callender, Beloff narra cómo Pierre Janet describía que sus paciente entraban en delirio y reactuaban sus momentos traumáticos una y otra vez con una expresividad propia que sobrepasaba la de los grandes actores. Los casos de Janet son melodramas en miniatura ya que él estaba preocupado en cómo un paciente experimentaba una idea sobre un acontecimiento anterior, en cómo la incorporaba.

A Beloff le cautiva también la manera en que batallan los artistas con la incorporación de las ideas, la relación entre imagen, palabra, sonido y las conexiones inconscientes que emergen entre ellas¹¹¹⁴. Efectivamente, no se puede perder de vista que Augustine, Céline, Rosalie y las demás “hystero-stars” fueron muy importantes en la invención de la imagen en movimiento. Tal como plantea Beloff: “Fueron mujeres como ellas las que abrieron el espacio al deseo, a la posibilidad de que el aparato para captar imágenes en movimiento pudiera existir¹¹¹⁵”. Las histéricas fueron una fuerte motivación para la creación de cierta tecnología, se usaron muchos aparatos y se inventaron otros para poder medir sus movimientos y síntomas, las cámaras cumplieron un gran papel porque los científicos creían que la cámara no mentía, pero en realidad como dice Beloff, lo que captaba la cámara era drama, todo esto estaba escenificado *para* la cámara. “Augustine estaba verdaderamente enferma pero de alguna manera ella estaba actuando, nunca se sabía en cada momento qué era lo que estaba ocurriendo realmente¹¹¹⁶”, opina la artista. Finalmente, Beloff manifiesta su deseo de cambiar también la narrativa de esa historia para reintroducir a estas mujeres en ella. La artista quiere hablar por esas mujeres histéricas que no fueron escuchadas y quiere restituir el lugar que en la historia del cine les corresponde. De ellas se habla sólo en términos patológicos y hablan hombres. Beloff las ve por el contrario, como visionarias. Cuando los libros de cine tratan la historia lo hacen desde el punto de vista de la mecánica y obvian lo que es la historia de la imaginación. Y en ese sentido, hay que reconocer el papel de inspiración que tuvo

¹¹¹⁴ Alex Callender, “Hallucinations and Hysteria: An Interview with Zoe Beloff”, *NY Art Beat*, *op. cit.*

¹¹¹⁵ Jussi Parikka, “With each project I find myself reimagining what cinema might be”: An Interview with Zoe Beloff, *Electronic Book Review*, *op. cit.*

¹¹¹⁶ Echeverría, P., entrevista realizada a Zoe Beloff, Nueva York, 2 de Octubre del 2014.

Augustine: “Ella fue una actriz en el escenario histórico y a mí me gustaría darle su lugar en la invención de la narrativa cinematográfica¹¹¹⁷”, concluye Beloff.

3. La recuperación de la riqueza del inconsciente. La fuerza de Augustine

A.G.L. & X. es el nombre de esta exposición de *Shana Lutker*, la cual tuvo lugar en la *Barbara Seiler Galerie* de Zurich en Julio del 2011. La galería se ubica en un inmueble esquinero en la Anwandstrasse 67 y en su interior alberga unos espacios amplios con grandes ventanales que invaden de luz las estancias. El piso, de madera, hace un leve contraste con sus blancas y anchas paredes. *A.G.L.& X.* son las siglas de Augustine Louise Gleizes, nombrada X en su historia clínica de La Salpêtrière para no enlodar el apellido de una familia muy respetada en París en esos años. Lutker con ese nombre, rinde tributo a la histérica más importante de la *Iconographie* de la Salpêtrière, La exposición se ordenó en tres espacios. En uno de ellos, la artista colocó unas persianas de un color amarillo intenso en dos de las vidrieras, dejando desnuda la central. Una mesa baja grande se ubicó hacia el fondo del salón y otra también casi pegada al suelo, estrecha y rectangular, se ubicó delante de una de las ventanas. En la pared, abajo y cerca del borde que hace con la cristallera, se deja ver un cuadrado que se utilizaba para dejar salir el aire caliente de las estufas. En otro espacio cuelga un mural con el cuadro de Gaetano Rummo, que hace conjunto con dos palitos que se pusieron enfrente. El tercer espacio es un rincón con objetos varios.



419. Shana Lutker, *A.G.L. & X.*, 2011. Fotografía de la exposición.
Barbara Seiler Galerie, Zurich.

¹¹¹⁷ Tatiana Istomina, Conversation wit Zoe Beloff. *Metaleptic stories*, 18 de julio 2014, en, <<http://metaleptic.blogspot.com.es/2014/07/conversation-with-zoe-beloff-zoebeloff.html>>



420. Shana Lutker, *A.G.L. & X.*, 2011. Fotografía panorámica de la exposición.
Barbara Seiler Galerie, Zurich.
(Quinn Latimer, "Shana Lutker", *Frieze*, núm. 141, septiembre 2011)



421. Shana Lutker, *A.G.L. & X.*, 2011. Fotografía de la exposición.
Barbara Seiler Galerie, Zurich.
(Fotografía de la página electrónica de la artista)

Las persianas amarillas impactan por su color brillante y vienen a ser alegóricas de aquellas que hoy en día cubren las ventanas de los edificios dentro de esa ciudad hospitalaria que es La Salpêtrière. El vetusto edificio de paredes grises se viste de color en un intento de alejar el recuerdo del sufrimiento de las personas que encerraban sus muros para convertirlo así en un hospital general moderno.

La idea de utilizar dos mesas bajas para mostrar estos objetos-encontrados puede ser leído como una invitación al tránsito libre por las imágenes del inconsciente. Si ya las persianas nos ubican en La Salpêtrière, el título de la exposición indica que compartiremos el terreno con Augustine. Los objetos pequeños, de diferentes texturas y materiales, dispuestos de una manera tan cercana y no en cajas o en urnas, sino en unas mesas que casi besan el suelo (lo más básico), están para contactarnos, para que esos objetos nos lean. Es como si de pronto nos viéramos dentro de ese bazar que es el inconsciente, que contiene recuerdos del pasado, trozos de los acontecimientos recientes así como figuras culturales arquetípicas. En la mesa grande podemos ver cinco series de seis objetos muy bien ordenados pero con una seriación arbitraria, una máscara, cuerdas con nudos, piedras, un dibujo, una pieza tridimensional, rollos de cuerda, semillas, mechones de cabello, varios elementos naturales que comparten espacio con otros artesanales. Hay algunos de ellos que son completamente extraños que parecieran no tener ninguna utilidad. Como las imágenes del inconsciente, hay objetos de todo tipo. Son como los síntomas de la histeria, a veces máscara, recuerdos de los orígenes de la Salpêtrière, frases incomprensibles, formas extrañas, sentido perdido, a veces reencontrado...pero dispuesto en una cuadrícula que aspira a una significación, busca la lógica de esta disposición que es la histeria, clama por interpretación.

En la mesa rectangular alargada y estrecha, Lutker coloca una serie de ocho fotografías del surrealismo, que celebraran el cincuentenario de la histeria, con Augustine en compañía de su *Manifiesto* en la revista *La révolution Surréaliste*. El trabajo sigue esta línea poética con que los surrealistas calificaron la histeria y la artista nos hace entrar en este mundo de fabricación de palabras a partir de imágenes, de imágenes creadas con palabras.



422. Shana Lutker, *A.G.L. & X.*, 2011. Fotografía de la exposición.
Barbara Seiler Gallerie, Zurich.
(Fotografía tomada a la página electrónica de la artista)



423. Shana Lutker, *A.G.L. & X.*, 2011. Fotografía de la exposición.
Barbara Seiler Gallerie, Zurich.
(Fotografía tomada a la página electrónica de la artista)

De manera muy sutil, la autora coloca una rejilla de calefacción antigua que observó en La Salpêtrière revelando cómo su mirada aguda se paseó por todos esos rincones del hospital buscando las manifestaciones de la presencia de Augustine. Y es que el acercamiento de Lutker al arte es profundamente subjetivo, ella usa sus sueños para escribir un libro, los recuerdos de su casa de la infancia para hacer una obra y en este caso, se deja llevar por sus sensaciones, su sensibilidad, para acercarse a la de la histórica. Coloca en esta exposición tres rejillas de calefacción como queriendo llevar algo de calor a esas frías paredes de hospital. Es al mismo tiempo un souvenir, una marca de la memoria. Los objetos en la obra de esta artista están tratados de manera muy delicada, como ese continente que pertenece al sujeto y a la vez del que forma parte,

como puede ser el mundo de los juguetes más apreciados para el niño, esos vehículos que transportan desde la intimidad al exterior y del exterior a la intimidad.

Otra característica que llama la atención es el uso de las escalas en su trabajo, el tránsito de objetos de gran tamaño a miniaturas, como si el mundo se ensanchara y se estrechara de acuerdo a las cosas con las que uno tiene relación; nuevamente, con este gesto ella juega con la exterioridad y la intimidad: el sujeto se sitúa entre su mirada hacia afuera, esa mirada panorámica y su mirada hacia adentro, en su relación con los objetos internalizados que resguarda.

La batalla que Freud enuncia entre la cultura y la naturaleza en términos pulsionales, esa fragilidad humana que se convierte al mismo tiempo en una fortaleza de bronce o de hierro frente a algunas situaciones, es lo que pueden evocar los palitos colocados justo enfrente de una reproducción de la fotografía de Gaetano Rummo de 1890. Un palito es natural y el otro es una producción en bronce. La cronofotografía de Rummo capta las imágenes de un ataque de “grande hystérie”. El amplio formato usado por la artista resulta apabullante frente a esos palitos; en el ataque está la extrema fragilidad de la histeria como “enfermedad” y la fuerza física que implican los sorprendentes movimientos: un palito frágil de madera natural, una ramita cortada y una reproducción en un material duro y estable como lo es el bronce.



424. Shana Lutker, *Gaetano Rummo Sin título*, c. 1890.
Fotografía de la exposición Shana Lutker, *A.G.L. & X.*, 2011.
Barbara Seiler Gallerie, Zurich.

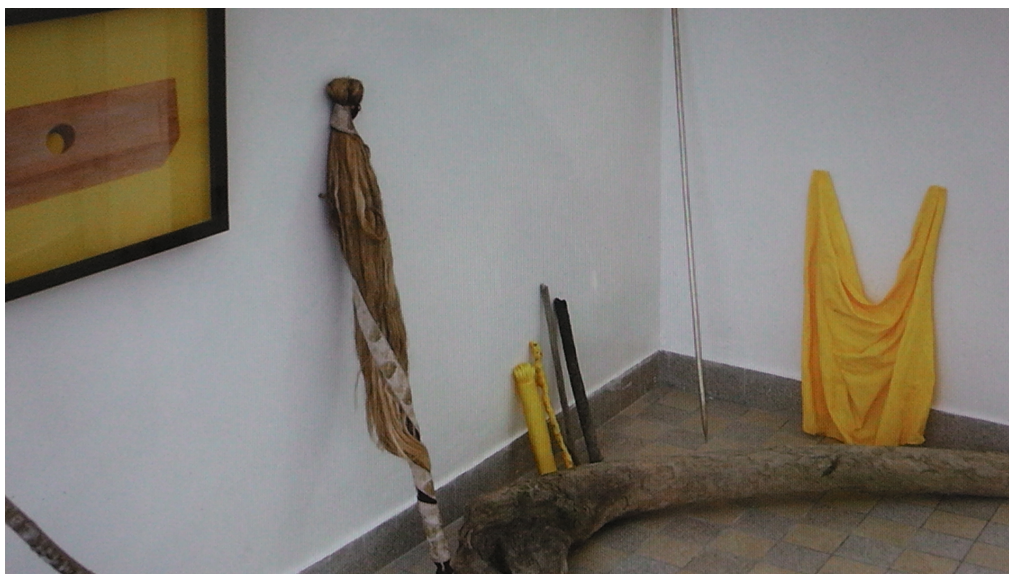
Un pequeño estante con una cuerda que en sí mismo no significa nada, en este contexto resulta escalofriante. Lutker ha creado un escenario como el que disponía Charcot en La Salpêtrière. Las cuerdas, útiles para amarrar, nos recuerdan las camisas de fuerza, ese detestable instrumento que reducía el enorme poder físico que desarrollaban las histéricas en sus ataques.

En un rincón, la artista ha colocado muy diversos objetos (fig. 426). Cuerdas, un tronco en estado natural, una cabellera larga, una balanza en la que se pesaban las sustancias para elaborar los medicamentos, dando una suerte de efecto primitivo. El trozo de tela amarillo de las persianas y el cuadro en la pared terminan de “amarrar” el conjunto de lo que estuvo allí en juego. Desde lo más pulsional, lo agujereado de las histéricas hasta lo más agresivo como tratamiento aplicado por los médicos.

Lutker nos toma de la mano y nos invita a entrar en un lugar evocador de un momento histórico, de una época. Enuncia que el pasado, como esos objetos, viven en nosotros, que de alguna manera Augustine es parte de nuestros significantes. Así como nuestra cultura convive con las creaciones y conceptos de los surrealistas y las formulaciones freudianas del inconsciente, así Augustine, que formó parte del origen de esos movimientos está dentro de nosotros, tiene un nido allí, aunque los médicos de La Salpêtrière hayan querido borrarla como sujeto al borrar su apellido, al cambiar su nombre, al dejarla inscrita en un archivo con el nombre propio de “histérica”.



425. Shana Lutker, *Sin título, A.G.L. & X.*, 2011. Fotografía de la exposición. Barbara Seiler Gallerie, Zurich.



426. Shana Lutker, *A.G.L. & X.*, 2011. Fotografía de la exposición.
Barbara Seiler Gallerie, Zurich.
(Fotografía de la página electrónica de la artista)

4. Habitar lo monstruoso: hacia la disolución de las identidades sexuales

“Algunos cuerpos se definen en negativo: como los cuerpos convulsos de las histéricas, ingratos por los tics y espasmos que los desfiguran, inválidos por las parálisis que los rigidizan, inescrutables a pesar de los estigmas que en ellos se inscriben, incontenibles por los vómitos o exudaciones que los desbordan; o como los cuerpos aberrantes de los monstruos, inverosímiles por la desmesura y el desorden de sus miembros, inquietantes por sus faltas o sus excesos, inclasificables por su capacidad para la metamorfosis, intolerables por la obscenidad de sus orificios y protuberancias; o como los cuerpos híbridos de los cíborgs, impuros por su heterogeneidad, ilegítimos por ser construcciones sin certificado de origen ni garantía de originalidad, inestables por las prótesis y conexiones que redibujan sus fronteras, inhumanos porque atentan contra las viejas esencias y naturalezas. De ahí la capacidad de subversión de los cuerpos anómalos: nos devuelven una imagen hipotética pero no imposible de nuestro cuerpo, una imagen alternativa y transgresora que pone en cuestión la verdad y la pertinencia de la historia

oficial y que puede convertirse en el correlato de otros desafíos: los de las identidades no normativas¹¹¹⁸».

Marina Núñez evoluciona hacia la ciencia ficción en un intento de liberar a las mujeres, de salvarlas de un cuerpo que es pre-texto para la vejación. En contra de todo esencialismo, optó primero por apoyarse en las teorías de la construcción cultural de las identidades para dar un giro finalmente con la ciencia ficción, que le ofreció una salida al problema del heterosexismo al desdibujar las identidades. Núñez asume la tecnología, aprovechando que el desarrollo científico produce sus propias contradicciones y fisuras. Los monstruos, esos que atraviesan la historia de occidente y que se resisten a la asignación de cuerpos sexuados que los ubiquen en roles sociales, en la ciencia ficción se convierten en seres híbridos que se confunden con el medio. Representan lo siniestro, la no diferenciación, la evaporación de los límites, son monstruosidades tecnológicas de producciones múltiples y esta condición es un encuentro para Núñez, que buscaba una salida al problema de la diferencia sexual.

La obra de Donna Haraway fue un punto de confluencia de estos intereses, en que el binarismo, la unicidad, la buena forma se han perdido; se ha disuelto la naturaleza de las cosas y lo que emerge es construcción, creación, deformaciones y la articulación con la máquina: el cibernético.

Fue a finales de los años de 1990 que el trabajo de Marina experimentó una inserción en la cibernética y aunque aún mezcla el óleo con otros medios, sus temáticas son de ciencia ficción, con cuerpos que evolucionan en fusión con un medio que funciona con una inteligencia artificial. Lo siniestro no deja de ser una preocupación en esa fusión de los cuerpos con el medio, lo que debiera ser placentero, según plantea la artista, pero aún le resulta escalofriante. Sin embargo, Núñez sigue adelante deseando una transformación del hombre ideal de Vitrubio, al que hace explotar en ínfimas partes microorgánicas como podemos ver en los millares de ojos o escenas primarias de organismos vivos que recrea.

¹¹¹⁸ Marina Núñez, “Algunos cuerpos se definen en negativo”, en *Marina Núñez*, Ed. Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002, pp. 8-9.



427. Marina Núñez, *Ángel caído (4)*, 2008. Vídeo monocal, 1' (https://www.youtube.com/watch?v=QhZHL_R441c)



428. Marina Núñez, *Visión (2)*, 2007. Fotograma, vídeo monocal, sonido, 1' 24''. (página electrónica de la artista)

Las imágenes apocalípticas no dejan de estar allí llamando a un final del Renacimiento, ya que la fusión del ser humano con la máquina, la hibridación, el cibernético es un “poshumano”.

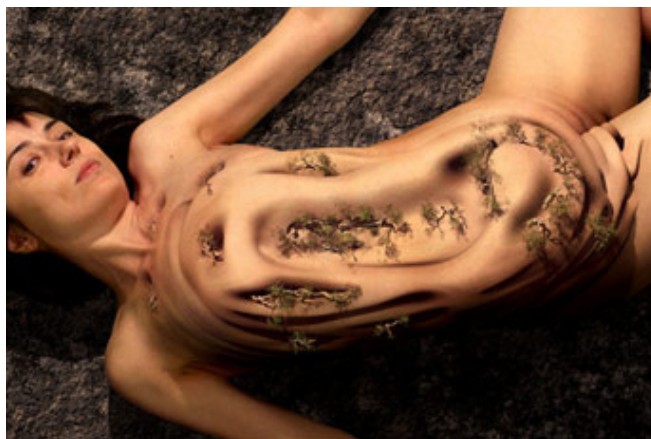
La artista no renuncia al feminismo y en su obra crea más bien un ciberfeminismo que recupera lo monstruoso de las mujeres, de tal manera que la obra después del año 2000, es una fusión entre lo siniestro que le viene de su pasión por el cine y la literatura de terror y la ciencia ficción: “La iconografía de ciencia ficción puede despistar, pero son cuerpos aberrantes respecto al canon por muchas razones, porque están contruidos artificialmente, porque son simulacros, porque son mixtos, porque no están aislados sino conectados a su entorno, porque se pueden clonar... desafían la naturalidad, la originalidad, la pureza, la autonomía... todo lo que es el sujeto del humanismo¹¹¹⁹”. Esos cuerpos abyectos femeninos, monstruosos, que ha producido la historia occidental, pueden ser recuperados, como lo plantea la perspectiva “queer” a la que la artista se ha acercado y que se puede apoyar con las ideas de Donna Haraway.

Haraway propone en su *Manifiesto para cyborgs*¹¹²⁰ el borramiento de fronteras entre la “Naturaleza” y el “humano”, y entre los animales, las personas y las máquinas. Su idea es que el concepto de Naturaleza, propio del patriarcado en la Modernidad, ha conllevado un lugar subalterno para las mujeres, ciertos grupos de personas y los animales, y esto se combate con la figura del cibernético que ya no teme a las interacciones y fusiones y que resuelve con máquinas la procreación, de tal manera que los órganos reproductivos como tales, pierden su función.

Esta nueva perspectiva le abre a Núñez la posibilidad de echar mano de las nuevas tecnologías de tal manera que cambió los pinceles por la pintura tecnológica y las instalaciones escenográficas, ya que como la misma artista lo dice, ella no se ha salido de lo bidimensional y continúa con una visión pictórica, la única diferencia es que ahora pinta con el “ratón” (mouse del ordenador). Cada vez más, Núñez opta por los site-specific, cajas de luz, vídeo-proyecciones y las infografías que trabaja de manera pictórica.

¹¹¹⁹ Estrella de Diego, Rafael Doctor, Marina Núñez: conversación, en *Marina Núñez, catálogo individual*, Ed. Centro de Arte de Salamanca 2002.

¹¹²⁰ Donna Haraway, “Manifiesto para cyborgs: ciencia tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”, en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995.



429. Marina Núñez, *Sin título (ciencia ficción)*, detalle, 2010.
Infografía sobre tela, 180 x 270 cm.
(pagina electrónica de la artista)

A simple vista se podría creer que en la obra de Núñez hay un corte entre las imágenes de las histéricas, las locas y las monstrosas y lo que va a ser después el cibernético. Pero como lo plantea la autora en el epígrafe que incluyo, en realidad el hilo conductor de su obra es el cuerpo en tanto extraño, incluso para el sujeto mismo, el cuerpo que siempre es anormal y monstruoso, que es el real frente al hombre de Vitruvio, ideal. El cuerpo en tanto exceso frente a ese equilibrado y medido que enarbola como ideal el arte renacentista, contiene lo más primario, lo pulsional. El cibernético se aleja del binarismo de las identidades y de las dicotomías naturaleza-tecnología. En este sentido, este cuestionamiento vino a ser hecho por las histéricas, desde la multiplicidad de las personalidades que ellas teatralizaban.

El corte que hace la artista lo es sólo en cuanto al universo de referencias iconográficas. “El cibernético no es más que otro monstruo, esta vez tecnologizado. Es metamórfico, es heterogéneo, su piel no es una frontera delimitada, le faltan o le sobran o se le desordenan miembros o prótesis, es el típico monstruo de toda la vida”, afirma la artista¹¹²¹. Efectivamente, el cuerpo no es homogéneo como pretende la ciencia, como no lo es el aparato psíquico, como bien lo estableció Freud con el *Más allá del principio del Placer*; hay algo que excede, el aparato psíquico no es homeostático, no busca el equilibrio, todo lo contrario, busca romperlo. Núñez trabaja con cuerpos poshumanos, heterogéneos, impuros, inadecuados.

¹¹²¹ Echeverría, P., entrevista realizada a Marina Núñez, Madrid, 8 de Noviembre del 2014.



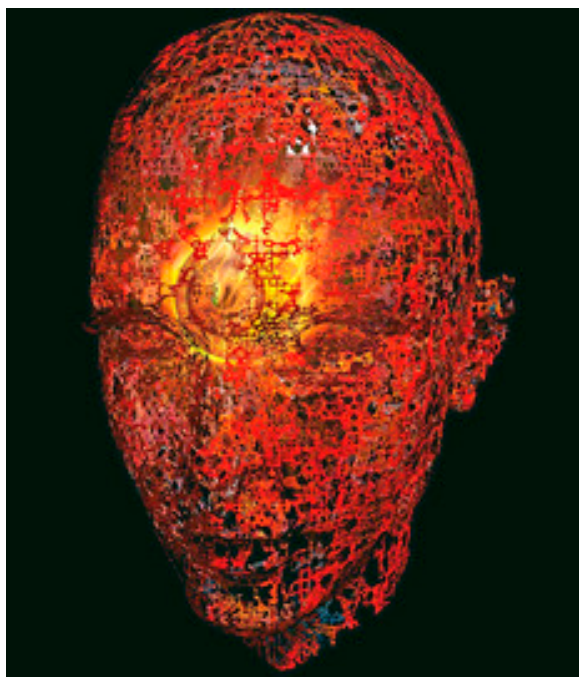
430. Marina Núñez. *Sin título. Serie siniestro*, lápiz y óleo sobre servilleta de lino, 41 x 41 cm, 1994.
(Página electrónica de la artista)

Núñez establecía toda una narrativa en sus primeros trabajos sobre la pesada carga doméstica que recaía sobre las mujeres en el siglo XIX y su deber de ser la reproductora de la fuerza de trabajo. En la figura XX, la artista pinta sobre una servilleta de lino el espacio burgués doméstico cuya supuesta intimidad está seriamente vigilada socialmente, como se representa en el cuadro de ojos de la pared. Ese lugar de confort burgués decimonónico ideal, señalado con los significantes del Romanticismo y la almohada en forma de corazón, es desvelado como el lugar de lo siniestro con que la autora titula la obra.

En el trabajo que vimos anteriormente, sobre la iconografía de Charcot, resultó muy claro que la ciencia apuntaba a dominar ese real del cuerpo que se escapa y que se notaba más en el cuerpo de las histéricas, refractarias a que sus males fueran explicados por los médicos, reducidos a mal funcionamiento neurológico, del cuerpo biológico. “La teatralización de las histéricas, como otras actuaciones excesivas, puede poner de manifiesto que la identidad no es ontología sino acción, construcción. Y el cibernético es un ser construido al que pocas veces se le atribuye alma, esa esencia de lo humano que

subyace, hipotéticamente, a las variaciones superficiales de conducta o aspecto¹¹²², afirma Núñez. Con el cibernético, Núñez rompe con toda narrativa, precisamente porque es un constructo que queda fuera de la moral aunque no sean cuerpos inertes sino atravesados por lo pulsional, sin deidades, sin organizaciones jerárquicas, lo cual es simbolizado con la proliferación y la multiplicidad de posibilidades de fusión de los cuerpos: aparecen ojos por toda partes, los cuerpos se insertan entre árboles, se extienden en el espacio.

Fuera de la heterosexualidad, de la normalización del cuerpo, de los roles socialmente asignados, Núñez encuentra una posibilidad de igualdad para las mujeres. Sin embargo su optimismo no es una evasión de la realidad sino el planteamiento de una posibilidad de reivindicación, porque aún en sus obras del 2012 y 2013 vuelve sobre las imágenes de posesión demoníaca y los temas del infierno como vimos, apuntando a que la batalla feminista no ha terminado y que siempre tendremos que estar en guardia, puesto que la historia no es evolutiva.

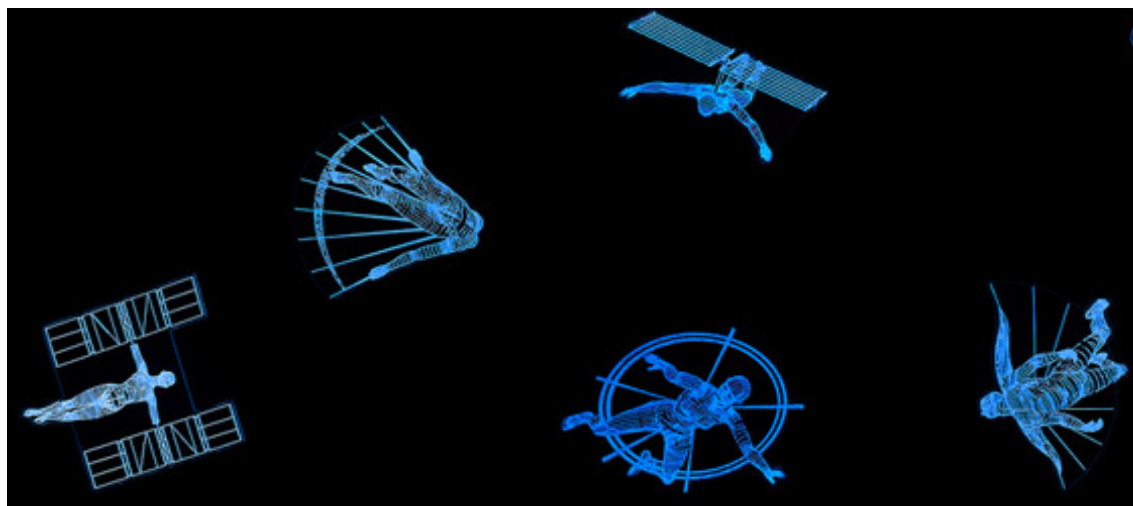


431. Marina Núñez, *Sin título (ciencia ficción)*, 2007. Infografía en caja de luz, 120 x 89 cm. (página electrónica de la artista)

¹¹²² Echeverría, P., entrevista realizada a Marina Núñez, Madrid, 8 de Noviembre del 2014.

Como bien apunta Víctor del Río sobre la obra cibernética de Núñez: “Los seres que presentan estas obras no son tanto deformaciones definitivas de lo humano como humanos en el trance de una mutación. Están atrapados en el umbral, en medio de un corredor que debería conducirles a ser algo diferente. Esa hibridación segrega un dolor que sólo es propio del “trance”¹¹²³.”

Sin embargo, el cibernético como tal, es cada vez más real. Hoy en día crece el número de personas que tienen implantes en su cuerpo, dispositivos que les permiten la vida y la movilidad. Y existe una Fundación Cíborg, la “Cyborg Foundation”, que ayuda a las personas a obtener derechos como cíborgs y fue creada por Neil Harbisson, que tiene un tercer ojo implantado en su cabeza y Moon Ribas que lleva unos pendientes cibernéticos que forman parte de su cuerpo. Ambos debieron dar una batalla legal para tener un pasaporte con sus extensiones, ya que son parte de su cuerpo. Harbisson escucha los colores que le rodean y Ribas tiene una percepción de movimientos de trescientos sesenta grados y una detección sísmica planetaria que funciona desde su piel. Las experiencias de estas personas nos señalan que en el futuro muy posiblemente seremos máquinas híbridas. De la organización social que tendremos, de eso, aún no sabemos, parece decir Núñez.



432. Marina Núñez, *Sin título (ciencia ficción)*, 2001.
Instalación, imágenes en pintura fluorescente sobre metacrilato, medidas variables.
(página electrónica de la artista)

¹¹²³ Víctor del Río, “El miedo de William Kemmler” en “Marina Núñez. Antimateria”, *catálogo*, Pelayo Mutua de Seguros, Madrid 2001, pp. 7-10.

CONCLUSIONES

La historia de la histeria, las vestiduras de una ficción Moderna

Un pilar primordial de este estudio fue, paradójicamente, el hallazgo de un agujero en la historia de la histeria. En mi acercamiento inicial a la *Iconographie Photographique de La Salpêtrière* me pareció lógico indagar acerca de la historia del concepto para hacer una introducción que contextualizara el recorrido de tales imágenes.

La noción de histeria, supuestamente acuñada por Hipócrates y de la que ya se hablaba desde los papiros egipcios, habría marcado la relación histeria-útero y por lo tanto la histeria se habría catalogado como una condición femenina desde la Antigüedad. Este principio se convirtió en una especie de consigna que aparecía en prácticamente todas las fuentes que consulté. Sin cuestionamiento o verificación por parte de los autores, incluidos Charcot y Freud, no era difícil que se levantaran las sospechas acerca de la fortaleza de su fundamento, sin embargo, el tema se daba por visto, lo que me hizo entrar en una disyuntiva. O adentrarme en un camino totalmente incierto, o conformarme con repetir lo común e iniciar mi trabajo con la histeria charcoteana partiendo de esos mismos preceptos. Sin embargo, mi disconformidad con esa ecuación instaurada histeria = feminidad que, además, estaba siendo cuestionada por algunas artistas contemporáneas, no me permitió entrar directamente a analizar la *Iconographie*. Como apunté al inicio, fue el periodo más doloroso del proceso, al ver cómo se desmoronaba el saber académico a medida que avanzaba en las lecturas. Lo que inicialmente se había planeado como una breve introducción terminó siendo un año de estudio de documentos y textos anteriores a la publicación de la iconografía que, sin embargo, marcó un derrotero completamente inesperado para este trabajo.

Llegué a la conclusión de que la lectura que se hizo de los documentos y textos médicos de la Antigüedad y del Renacimiento no sólo no tuvo en cuenta el contexto histórico y el marco de las significaciones y de los sistemas de signos de las diferentes épocas y culturas, sino que está llena de transliteraciones, obvia las pérdidas de las sucesivas traducciones y ejerce, además, una lectura forzada desde las categorías modernas. Se conformó un saber unificado a partir de trozos y se acomodó el sentido desde los principios teóricos de la ciencia moderna pretendiendo una linealidad en la historia,

trasladando los conceptos propios de la visión del mundo moderno a las épocas anteriores. De este modo, se le confeccionó a la histeria una historia falsa desde una supuesta unidad del corpus médico que jamás existió.

La histeria, una invención de la Modernidad

El viaje de ida y vuelta hasta los papiros egipcios en un tren de múltiples escalas me permitió regresar al siglo XIX con una clara conclusión que aterrizaría mi problema de investigación: la histeria es una invención de la Modernidad. La histeria no existió como cuadro psicopatológico ni había entidades nosológicas en los textos de la Antigüedad. No fue un rubro en la medicina de la época, ni siquiera algún médico la asoció con la sexualidad femenina y los trastornos emocionales. Es más, no existía la noción de trastorno emocional ni de “salud mental” de las mujeres.

El útero creaba enfermedades en sus desplazamientos al presionar las diferentes zonas del cuerpo. Estos movimientos producían enfermedades por voluntad de los dioses, por lo que los médicos no eran más que intercesores junto a la súplica y sacrificios de los dolientes en los altares destinados a ello. Los dioses enviaban las enfermedades, los dioses las curaban. Si bien existía una medicina racional como la que representaba Hipócrates de Cos, no era en absoluto una posición universal o única. Precisamente por esa libertad y autonomía que se le adjudicaba al útero, que andaba correteando de aquí para allá dentro del cuerpo de la mujer, se hace ilógico pensar que existiera una relación subjetiva que permita pensar en una relación útero = histeria = feminidad. El útero aparecía como una entidad autónoma, móvil.

Por otra parte, la historia de la medicina a la que se hace referencia para justificar la ecuación mujer = histeria, es un libro cuyas páginas se llenan de nombres y figuras médicas masculinas. Y he aquí que debajo de todo ese cúmulo de páginas, se da cuenta también de una narrativa tendenciosa que oculta el hecho de que desde la Antigüedad había mujeres que practicaban la medicina. Pero es lógico que si lo que se buscaba era establecer una identidad entre mujer e histeria, no se pudiera explicar la práctica de mujeres en el mismo campo médico.

Avanzando un poco más en la historia, la Modernidad lee el ajusticiamiento de las mujeres brujas por parte de la Inquisición atribuyéndole al cristianismo ignorancia y fanatismo. Esas pobres hechiceras no eran más que histéricas que manifestaban su mal y

su capacidad sugestiva, y por esa razón, confesaban haber cohabitado con el demonio o haber comido niños. Las santas videntes y los convulsionarios, en realidad, sufrían de histeria.

Esta adjudicación de las categorías modernas a épocas anteriores que hizo la medicina del siglo XIX, tuvo lugar en el marco de la batalla que la ciencia libró contra la religión tratando de recuperar terreno desde los argumentos de la Razón. Este es uno más de los capítulos desde los cuales la Modernidad intentó apropiarse de la historia y hacerla universal.

Siguiendo a Silvia Federici¹¹²⁴, en su libro *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, las brujas y el proceso de la Inquisición tuvo lugar como una disposición dentro de los requerimientos de una nueva conformación disciplinaria del cuerpo que era lo que requería la acumulación capitalista primitiva. La libertad y poder que las mujeres habían logrado sostener por algunos siglos en sus comunidades, a pesar de los embates de la Iglesia católica, llegaron a su fin con el establecimiento de esa gran maquinaria ficcional, cuya producción textual hoy en día causaría risa si no fuera porque se cobró vidas reales. Las mujeres compartieron el cadalso con todos aquellos grupos, como los judíos y los cátaros, cuyas demandas particulares, hábitos y costumbres no se alineaban con el nuevo proyecto de unificación del poder de la Iglesia, la monarquía y la burguesía ascendente que permitió la expansión de los territorios europeos y posteriormente la colonización.

La histeria anotada como tal en el discurso científico, surgió más adelante, en el marco de las relaciones capitalistas de producción, y emergió no como mal aislado, sino como conformación somatopolítica femenina, y desde allí se universalizó y se le dotó de una historia.

Ficciones del cuerpo I: El arte en la cartografía de los cuerpos del Renacimiento al siglo XVII

El cambio que se operó en el paso del régimen soberano al disciplinario según los estudios foucaultianos, tiene su arraigo en el cisma que se produjo como consecuencia

¹¹²⁴ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de sueños, 2010.

de los nuevos movimientos hacia el capitalismo y la colonización de los nuevos mundos. El progreso de la ciencia y la tecnología que implicó el proceso de expansión de las naciones europeas y el proceso de colonización tuvo su correlato en el desarrollo de las fuerzas productivas y todo esto exigió a la vez un modelo de racionalidad que daría paso al régimen disciplinario. Ese modelo de racionalidad que operó con los nuevos modelos matemáticos y la lógica permitió un progreso que atentaba contra la antigua estructura eclesiástica y la monarquía, con las que no calzaban las explicaciones científicas del mundo y de las nuevas divisiones de clase. La clase emergente, productiva, reclamaba su lugar, lo que está muy bien representado en ese cuento de la Cenicienta de Charles Perrault del siglo XVII, una desclasada que viene a ocupar el lugar de una princesa, lo que enuncia la desestabilización de la dinastía monárquica que se transmite por lazos de sangre. Y hago esta referencia porque formó parte de las narrativas e imágenes del enorme cúmulo de instrumentos que desplegó la Razón para instaurarse y desplazar al régimen soberano. Curiosamente, este punto de la ficción será su debilidad estructural, la que a su vez se deberá ocultar tras la proliferación de las imágenes siguiendo el paradigma ocularcéntrico de Occidente. Las imágenes vendrán a funcionar como tecnología de verificación.

Ya desde el Renacimiento, se iniciaría la cartografía de los cuerpos a la par de la de los nuevos territorios conquistados. La geografía humana serviría para justificar el ideal europeo frente al Otro, el conquistado. Con ayuda de las imágenes artísticas, el cuerpo cobró profundidad y se fue convirtiendo con los años en un saco lleno de órganos que fueron siendo ordenados y a los que se les fue dotando de lugar en una unidad organizada y funcional. Si anteriormente el cuerpo era sólo una superficie atacada por la lepra, lugar de inscripciones religiosas, de estigmas, de signos del Mal o del Bien, en la Modernidad adquirió un estatuto ontológico.

En el proceso de naturalización de los cuerpos, con el cambio en el régimen de signos que se había operado en el siglo XVII, la ciencia creó toda una tecnología literaria con una enorme riqueza ilustrativa al participar grandes dibujantes y pintores que vendrían a justificar lo que la ciencia planteaba. Al mismo tiempo, se produjo una revolución dentro de la propia estética, que implicó la producción de diagramas, cuadros, modelos, mapas, imágenes y hasta una narrativa popular refrendada con dibujos, grabados y pinturas de artistas, de gran circulación tanto en medios científicos como populares. Las imágenes son tan poderosas porque son fácilmente consumibles y tienen y tendrán

preponderancia en el conjunto de los aparatos de verificación, ya que son de acceso inmediato.

El pasaje del régimen soberano al disciplinario requirió de una gran cantidad de ajustes en los que no sólo participó la ciencia sino también el arte, como medio para dibujar y pintar otra realidad que permitiera labrar el camino hacia una transición del poder religioso al laico.

El arte renacentista, sin embargo, no sólo trabajó para el régimen emergente sino que se vio dividido entre la misión eclesiástica evangelizadora de atraer a los fieles a partir de la elaboración de una iconografía, una galería de santos que permitiera al pueblo una identificación con esas figuras de la pasión, y el aporte a la ciencia, a los avances tecnocientíficos y a la narrativa de una historia de dominación en el proceso de colonización.

La revolución científica no estuvo sola, sino que se vio acompañada por los lápices y los pinceles, los lienzos y los óleos que elaboraron cartografías de otros mares y otras tierras, prototipos de barcos y de armas de guerra, y también los modelos anatómicos de los cuerpos que ahora cobraban dimensión.

La religión católica contó también con un poderoso contingente de imágenes en su batalla por el poder. La historia de las estrechas relaciones entre arte y religión quizás ha sido más reconocida y asumida que la de la del arte y la ciencia. Ésta no puede ser obviada y las imágenes no pueden seguir siendo tratadas como meras ilustraciones de los libros porque tienen un lugar fundamental en la producción discursiva. La religión católica ha demostrado que las imágenes crean arquetipos que permiten que ciertas líneas viajen en el tiempo y son un componente tan poderoso que incluso el mismo psicoanálisis freudiano tiene una propuesta al respecto. El inconsciente funciona tomando elementos de un archivo de la memoria para formar las imágenes de los sueños. Estas imágenes se multiplican al fabricarse a partir de trazos de otras y esas son las fantasías. Por otra parte, las imágenes son intemporales, y permanecen vivas con toda su luz sin importar el transcurso del tiempo, se ligan a textos de manera arbitraria y construyen narrativas.

Ficciones del cuerpo II: La sujeción del útero y la naturalización de la mujer

El útero, que se desplazaba alegremente como cuerpo autónomo vivo en la Antigüedad y que era llamado “The Mother” por los ingleses, fue representado durante el régimen soberano como un contenedor dentro de un cuerpo habitado y gobernado por las leyes teocráticas. Aparecía desprendido del cuerpo femenino, como una entidad autónoma, como una vasija que colecta y fermenta la simiente masculina.

En el cambio del régimen de signos del siglo XVII, ya iniciada la historia de la colonización y de los Estados-nación, viene a ser incorporado, encarnado en el cuerpo femenino, cobra un nuevo estatuto en el catálogo de representaciones de la Naturaleza. Aquel útero que se desplazaba se fijó con membranas, diafragmas y ligamentos en la nueva cartografía del cuerpo femenino. Literalmente, había que fijarlo para poder dominarlo. El útero y las mamas se convirtieron en un espacio de gestión de la población y, por lo tanto, de control de la maternidad, al trocarse en la fábrica del ser, de los nuevos seres que se congregaban en una nación que elaboraba su marca de identidad frente a la Otredad.

Estas marcas eran indispensables en el momento del encuentro operado desde el siglo XVI con otros mundos, en el marco del dominio colonizador. El Otro surgió como el dominado e inferior que podía contaminar la pureza de las naciones europeas. El control del útero y del amamantamiento garantizaría la sobrevivencia del modelo de la nueva clase dominante y dominadora, el hombre, blanco, europeo, el hombre del Imperio.

La dominación recaería también sobre las mujeres y sus úteros, primero en un momento en que la población mermó por la peste, la guerra y las hambrunas propias de los movimientos de expansión de las naciones europeas y luego, y también asociado a ello, porque la acumulación que estaba generando la nueva burguesía requería de la transformación del cuerpo femenino en una máquina reproductiva, en el marco de las nuevas relaciones de producción que emergían. El siglo XVII vería llegar a una mujer-útero con-formada para la reproducción.

Por lo tanto, la categoría mujer surge en la Modernidad como noción naturalizada, junto a la figura del indígena y el africano, afectados éstos por los estigmas de la raza, noción biológica de la colonización y que generó también una gran tecnología literaria justificativa.

La mujer nace entonces como conformación somatopolítica subalterna y contrapunto relativo de aquellos a quienes también se mantenía bajo control racial. Aún la madre de

los hijos de la nación, tiene también una fotografía en esa galería de figuras de la colonización. A fines del siglo XVII, el sometimiento y reducción de la mujer estaba concluido. La mujer fue sometida por su capacidad de procreación, por su útero. En realidad, la histeria es más una historia que se liga a este proceso de sujeción del cuerpo femenino a través del útero para utilizarlo como un elemento vital que haga funcionar el engranaje de la producción capitalista, que la de una enfermedad. De ahí que se haya realizado desde la Modernidad, esta equiparación entre útero e histeria, fabricando una supuesta etimología histeria = uterus, que tampoco es verdadera pero que resultó ser el signo de la naturalización del cuerpo femenino para disponerlo dentro del marco científico y los objetivos disciplinarios del cuerpo.

Ficciones del cuerpo III: La política en la conformación de los cuerpos

La noción del cuerpo nunca ha sido objetiva y “natural”. Creación de los dioses en una época, gestionado por entes divinos o incluso manipulado por exterioridades malignas o benignas, transformado mágicamente, reencarnado, espiritualizado, ha sido objeto más bien de las relaciones de poder y de revestimientos ideológicos. El cuerpo ha sido totalizado o dividido entre razón y carne, entre cuerpo y alma, por lo que en realidad es más una pluralidad que una objetividad natural independiente del pensamiento filosófico. El cuerpo es efecto de una compleja red en que convergen, como en un archivo electrónico, todo tipo de informaciones que se organizan y desorganizan de acuerdo a la implementación de tecnologías de poder que provienen de diferentes sectores de esas relaciones de saber/poder, pero además, esta máquina viva, que es una ficción política llamada *somateca* por la filósofa Beatriz Preciado¹¹²⁵, tiene la capacidad de excederse y efectuar sus propias creaciones y combinaciones, sus propios agenciamientos al ser también un lugar de subjetivación. La noción de cuerpo, efectivamente, ha sido llenada de significados de acuerdo a los diferentes paradigmas epistemológicos que han producido sus propias tecnologías de poder y también sus técnicas de producción del cuerpo, que es una ficción somática en la medida en que está vivo. En ese sentido, nuestros cuerpos son vaciados, llenados, manipulados, pintados, representados y pueden ser hipnotizados. Tal como decía Charcot de sus histéricas, “sus

¹¹²⁵ Beatriz Preciado, “Somateca”. *Notas de clase*, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía. Madrid, 2012, s.e.

cuerpos son como de cera”. Ficción política viva, el cuerpo es una somateca.

La histerización del cuerpo femenino

La Modernidad crea entonces ficciones corporales vivas que serán ficciones políticas, puesto que la invención de estos cuerpos pasa por el mismo proceso que la invención de la máquina. Así como se utiliza y programa a la máquina de una manera racional, la gestión de las fuerzas productivas requerirá del establecimiento de políticas sobre los cuerpos. Éstas permitirán el crecimiento racional de la mano de obra para hacer crecer la producción, para lo que era necesario desplazar el discurso religioso e instaurar el de la ciencia y que ésta tomara en sus manos la gestión de la vida con apoyo de la democracia y el liberalismo.

Dentro de este engranaje, era muy importante controlar la reproducción sexual y analizar las conductas sexuales. Desde el concepto de Naturaleza, ya no esa noción de naturaleza de la Antigüedad donde reside el saber, ente caprichoso y vivo con la que el humano tiene un contacto directo, sino una Naturaleza ahora representada, mediatizada, podríamos pensar que es una contradicción que se exalten las diferencias sexuales desde una perspectiva empirista de lo anatómico externo. Sin embargo, no es una posición contradictoria, lo que sucede en realidad es que ahora la imagen preside. Es decir, la representación gráfica de las diferencias sexuales fija esa naturalización y enarbola el carácter complementario de los sexos para la tarea de procreación. Este énfasis estaba dirigido al objetivo de disciplinar la sexualidad y racionalizar la energía de las fuerzas productivas y su reproducción.

Al plantearse la pareja heterosexual como la sexualidad legítimamente “natural”, surgen otros cuerpos disidentes que no se adaptan a ella ni a los requerimientos de la producción y reproducción de las fuerzas productivas y que deben ser aislados y, al mismo tiempo, controlados. Aparece la figura del afeminado y la de la mujer melancólica o histérica que son refractarias a las nuevas tareas que la Razón impone a hombres y mujeres. El libertino y el perverso masculino tampoco van a adaptarse gustosamente a ser piezas de una maquinaria donde deban normalizar sus prácticas, por lo que van a ser objeto del control por parte de las instituciones con su maquinaria significativa, su producción literaria y de mecanismos policiales y carcelarios.

El control de las masas pasa a ser control individualizado gracias a los sistemas de registro e inscripción del Estado, que junto a la estadística y los cálculos demográficos, permite un control “visual” de la población. La salud y la higiene, los hospitales y las escuelas que tienen a su cargo el control de la sexualidad desde la infancia, esto es, el poder sobre los cuerpos, van a ser mediatizados por las instituciones públicas.

El cuerpo femenino inútil para la reproducción de las fuerzas productivas primaria y secundaria, se histeriza, y se pone a cargo de la institución médica, y esa sexualidad masculina perversa que tampoco cumple con los objetivos reproductivos se enmarca en el campo médico-jurídico, con repercusión en las políticas de salud pública y el sistema carcelario. La prostitución se va a considerar una enfermedad mental y una perversión femenina. Es esto lo que marcará al siglo XIX: una sexualidad normalizada escondida en los dormitorios de la familia nuclear, que incita a la perversión.

La histeria y la prostitución, antítesis de las amas de casa frías y sometidas al marido, van a ser tildadas de excesivamente sexualizadas, de no tener ningún control racional sobre sus cuerpos y pasiones por lo que el cuerpo de la histérica va a ser puesto bajo el encargo de la institución médica que deberá analizar esa “patología” que puede surgir en cualquier momento y en cualquier mujer, ya que la irracionalidad es una condición inherente al sexo femenino. Por eso, el lograr encerrar a las histéricas en asilos es no solamente ejemplarizante, sino que permite separar la paja del trigo. Las mujeres que sí se adaptan a la vida doméstica serán las encargadas del cuidado de su marido y sus hijos y de la transmisión moral, como buenas madres, de los valores masculinos. Las mujeres “nerviosas” o depresivas serán las histéricas, que si son de clase alta serán recluidas en el espacio hogareño a cargo de médicos privados o internadas directamente en centros exclusivos, y si son de clases bajas serán llevadas a los asilos del Estado.

La histeria no surgió solamente como una enfermedad atribuible a la mujer, sino como una condición femenina, como una entidad que en sí misma metaforizaba un cuerpo indisciplinado en esa conformación somatopolítica subalterna que surgió a partir del siglo XVII como mujer propietaria de un útero. Y así es como nació también el cuerpo disidente, como producto de las promesas de la Ilustración y de la Revolución Francesa que garantizaban igualdad pero en la que se sellaba el pacto republicano que requería en su afán de progreso, de la mujer-útero y el ama de casa dentro del marco de la ascendiente burguesía: ella sería la reproductora de la fuerza de trabajo, reproductora primaria y secundaria, esto es, reproductora biológica y mantenedora de la salud y el cuidado de la energía corporal del trabajador.

Histéricas, prostitutas, deformes, degenerados

La historia de la histeria decimonónica comparte estamento con la de la prostitución, los deformes, los enanos, los lisiados, los tullidos, los paralíticos, los ciegos, y con todos aquellos agrupados bajo la categoría de “lo grotesco”, que ocupa un importante capítulo en la historia de las somatopolíticas, junto a los colonizados.

Así como Occidente inventó a la mujer como madre y ama de casa y a la histérica, inventó al salvaje, y al establecer los criterios de normalidad desde el hombre de Vitrubio, inventó al lisiado y al deforme. La histérica junto con la prostituta fueron las degeneradas, salvajes, como las mujeres de “esos otros” mundos. La mujer aparece en el siglo XIX partida entre la madre, la mujer del hogar, la prostituta y la loca, la histérica, y se constituyó en inatrapable, incomprensible, perteneciente al “dark continent”, igual que los colonizados.

Puesto que la invención de la histeria se da en el medio de una red discursiva que teje sus nudos dentro de la historia de la Europa colonial, la de la instauración de las identidades personales y nacionales, no se puede pretender verla fuera de la constitución de la Otredad y por lo tanto, de la historia colonial ni de la ciencia, que se aliaba a esa historia que trabajaba para legitimar el discurso racista, de la inferioridad de los colonizados, de la mujer y de la degeneración, que implicaba a la histeria y a los “fenómenos”.

La ciencia experimental, involucrada en las expediciones colonizadoras, estudiaría a los salvajes, y como la histeria entraba en esta categoría, se volvió también, objeto de estudio. Los asilos se habían construido en el siglo XVIII para depositar a los locos, leprosos y todo tipo de deformes que fueron sujetos de encarcelamiento, exclusión y segregación. Las clases sociales bajas se conformaban de campesinos desplazados que ocupaban un lugar marginal dentro de las mismas ciudades, lo que disparó la miseria y la criminalidad, por lo que estas instituciones permitirían mantener a raya las posibilidades de dispersión de los males, y así el anormal desapareció de la vista al ser encerrado. El Otro debería ser sustituido para sostener la identidad del europeo cuyo ideal era ahora una nueva clase social, aún endeble. Hay que recordar que de todas maneras la identidad es un agujero, y lo que se da a ver es solamente una máscara, por lo que el encuentro con el Otro de las colonias disparó los temores de la degeneración que fue profusamente ilustrada y narrada, lo que generó muchas fantasías que a la vez eran difundidas a través de imágenes. La ciencia trabajó en la creación de ellas también,

y así, la angustia se canalizó hacia esas figuras de degenerados. La escoria tenía sus propios padecimientos y debía ser tratada por la medicina.

La medicina y la legitimación de las técnicas de la violencia contra las mujeres

La medicina habría labrado el camino para asumir el encargo que el poder disciplinario le hiciera sobre el cuerpo femenino eliminando a la vez cualquier reclamo de derecho eclesiástico sobre él. El acto de Pinel de la liberación de las locas fue la demostración de que estaban dispuestos a ser algo más que resguardos del depósito que el poder soberano les encomendó. La medicina estaba dispuesta a ejercer como ciencia y Pinel, más allá de ejercer con los pacientes su “tratamiento moral”, compasivo y humanitario, introdujo la medicina empírica. Estableció clasificaciones de enfermedades, ordenó la vacunación masiva y si la ciencia haría una clara división entre sujeto y objeto, de ninguna manera dejaría al sujeto librado a las categorías de la espiritualidad. Desde ese momento, lo subjetivo, las emociones, las pasiones, la locura, fueron naturalizadas por lo que había que darles una explicación. Ese sería el encargo primordial que el poder disciplinario le hiciera a la medicina: el control científico y la gestión de las pasiones y los cuerpos desviados.

La medicina se vería en medio de la batalla entre el poder soberano y el disciplinario. Los hospitales anteriormente regidos por el clero, fueron sustituidos por médicos y enfermeras pero la estructura jerárquica de poder no cambió. Los sujetos que ingresaban en esos lugares no eran sujetos de derecho, por lo que el médico se adueñó del centro de salud desde un lugar soberano, lo que justificaba el uso de las técnicas de violencia revestidas de experimentación científica y tratamiento. Es así como se hizo un enorme despliegue de técnicas tanatopolíticas, es decir, técnicas soberanas de producción del cuerpo, entendiendo que el soberano tenía el poder de dar la muerte.

Este poder soberano lo apreciamos en la inscripción de la superficie del cuerpo de las pacientes con lo que se llamó dermagrafia. Recordemos que en el régimen soberano el cuerpo era una superficie de inscripción, al esclavo se le marcaba. Pues bien, a las pacientes se les marcaba la piel con el nombre de los mismos médicos, de La Salpêtrière, de su diagnóstico. La hipnosis misma era un ejercicio de violencia en la medida en que la persona quedaba a expensas del médico. Inducían los ataques, las migrañas, se violentaban sus valores morales, se les inyectaban soluciones sólo para ver

cómo reaccionaba el cuerpo, se usaron aparatos anti-masturbación, vibradores, camisas de fuerza, se efectuó la clitoridectomía. Se les usó, en suma, como conejillos de indias llevándolas a muchas a la muerte.

El derecho que los médicos tenían sobre las pacientes abarcaba la sexualidad. Según los informes “no era mal visto” que los empleados o médicos tuvieran acceso carnal con estas personas, lo que suena totalmente lógico en el marco del régimen soberano. Lo que es una nebulosa es qué se hicieron los hijos e hijas de estas relaciones, lo cual no aparece en ningún registro médico. Ni siquiera aparecen los embarazos, excepto los que ocurrían fuera de la institución. En fin, que siendo sujetos sin derechos, la violencia ejercida sobre ellas no era ni siquiera considerada violencia, ni les generaría vergüenza o culpa a los médicos. En todo caso, ya la época misma dictaba que por los intereses mismos de La Nación, a los hombres, ciudadanos comunes, se les adjudicaba el derecho al uso de técnicas de violencia sobre las mujeres, los niños y niñas. De tal manera que por el hecho mismo de ser hombres estos médicos, de encarnar al Hombre, posición cuyo contenido pertenece al régimen soberano, tenían todo el derecho y el deber de usar cualquier técnica disciplinaria, desde el levantamiento de registros y archivos hasta las que se imponían dolorosamente sobre el cuerpo. El poder conferido les permitía “jugar” con la sumisión que lograban a partir de la hipnosis. Fascinados con la técnica, jugaban con los gongs, hacían teatro, producían retablos vivientes, lo cual era un “plus” con respecto a las fantasías de dominio que habían generado las muñecas vivientes mecánicas que se fabricaron en la época en Europa. Por supuesto, las muñecas de La Salpêtrière eran mejores, porque estaba vivas y les reportaban una gran fama al exterior sin perder el carácter científico, por más que la Escuela de Nancy lo pusiera en duda.

A las instituciones se les dotó de presupuesto para la modernización y el uso de todo tipo de tecnologías, incluidas las retóricas, que bien supo aprovechar Charcot.

No solamente en las instituciones públicas se ejerció esta violencia. En las familias burguesas, no sabiéndose qué hacer con la histérica o la melancólica, una figura típica de la mujer burguesa refractaria a cumplir sus deberes de esposa y madre perfecta, se crearon instituciones privadas con todas las comodidades o los médicos hacían visitas al hogar. Sin embargo, el uso de técnicas de violencia fue similar. La clitoridectomía, la camisa de fuerza, la masturbación, las inyecciones de sustancias, la aplicación de electricidad, todo en medio de una cárcel que podía ser su propia habitación o una habitación en una institución privada pero rodeada de la máxima vigilancia.

Esta es una parte de la historia de la medicina que no aparece, porque la historia de la medicina es una historia de héroes y ésta es una historia de tumbas, de muertas reales y de muertas psicológicas, de mujeres provenientes de las clases miserables que migraban del campo y conformaban los rincones de miseria de la ciudad, violadas sin que hubiera una ley que las protegiera, sin educación y sin nombre una vez que traspasaban los umbrales de la institución, y de hombres médicos, saludables, educados y burgueses que cumplían con el prototipo marcado por la colonización.

La clínica de la evidencia y la Iconographie Photographique de La Salpêtrière. La fabricación del modelo de la histeria a partir de imágenes

Allí estaba toda la enorme producción visual de la Escuela de La Salpêtrière, la clínica de la evidencia que se lograba siguiendo rigurosamente el método experimental de Claude Bernard con el maravilloso recurso de la hipnosis como técnica que permitía la reproducción de los síntomas: registros, anotaciones diarias, descripciones, taxonomía, dibujos, cuadros sinópticos, publicaciones, libros comparativos con pinturas, grabados dibujos y piezas de la historia del arte, vaciados en escayola, presentaciones de enfermos, diagramas, mapas conceptuales, y luego, cuando llegó la fotografía, la iconografía.

Pero la institución misma estaba llena de rituales. Toda esta clínica de la mirada no daba cuenta de lo fundamental: ¿qué era la histeria? Y no lograba ninguna curación. Frente a la impotencia médica, al ocultamiento de la dimensión sexual y el erotismo que fluía sin ningún reconocimiento, se dispararon los rituales: la estricta jerarquización suponía admiración pero generaba odio hacia los jefes, burla hacia ellos, hacia las pacientes y agresividad entre ellos mismos. Una unidad de la medicina y entre los médicos que no era más que pantalla, se desvelaba en la hostilidad y vulgarización que se pintaba en los muros de las salas de guardia. La prohibición de hablar de medicina en esas salas so pena de castigo refleja también una burla al propio quehacer médico, a su incapacidad frente a la enfermedad y la muerte, imposible de asumir.

La iconografía de La Salpêtrière no fue la única que se realizó en la época. Era costumbre contratar a dibujantes y pintores en las instituciones asilares para tener un registro de las enfermedades mentales y deformidades, recurso importado, por cierto, de las Ciencias de la Naturaleza y que permitía la clasificación y el establecimiento de

categorías y de jerarquías. El dibujo y la fotografía formaban parte ya de la ciencia en el momento en que Charcot montó su laboratorio experimental en la Salpêtrière, de tal manera que lo inédito en su labor no es la iconografía ni la presentación de enfermas en sí, que eran una práctica usual, sino el hecho de haber convertido a la histeria en espectáculo.

Pero, más aún, Charcot usó este espectáculo para fabricar a la histérica y la fabricó como imagen, por eso necesitaba del espectáculo. Charcot creó los signos externos de la histeria calcándolos de las figuras de la pasión que, en realidad, se habían transportado desde el cristianismo hasta el Renacimiento y el Barroco. La batalla que había emprendido por la laicización de La Salpêtrière y su inserción en la ciencia moderna, le impulsaron a redefinir los referentes externos de la locura o de los convulsionarios en la historia del arte como imágenes de la histeria. Para él, era muy importante plantear que esas no eran posesiones demoníacas, que esos estigmas y visiones, éxtasis y pasiones tenían una explicación científica.

Pero al mismo tiempo, Charcot no tenía realmente una enfermedad entre manos. La histeria no era epilepsia, no había un compromiso orgánico en ella, pero tampoco tenía una explicación científica. En realidad, lo que Charcot mismo hizo con su laboratorio fotográfico, sus registros e inscripciones y el cuadro sinóptico de Richer fue crear el modelo de la histeria, hacer el cuadro a partir de una sintomatología que aparecía en un inicio, dispersa. La ciencia requería de una unidad, de la reunión de la sintomatología en cuadros nosológicos y lo más cercano que estuvo Charcot a ello fue el cuadro sinóptico del ataque histérico con la secuencia del ataque con sus fases y sus características, que luego dibujó Richer. Mientras él y su equipo avanzaban en la investigación de las diferentes zonas cerebrales y las conexiones nerviosas por el lado de la neurología, por el de la histeria lo que progresaba era la conformación de una figura ilusoria.

Con el uso de la cámara fotográfica, su esperanza fue que se trasladaría la “verdad” del alma enferma y se fijaría en el papel fotográfico. La rapidez de la cronofotografía permitiría captar lo que el ojo humano no podía pero, a pesar de ello y del uso de sustancias, electricidad, hipnosis y demás instrumentos, la histeria no daba de sí, no mostraba aquello de lo que se trataba. Esto, sin embargo, permitió un refinamiento de la clínica de la mirada y Charcot se convirtió en un experto así como todo su personal. Mirar y mirar hasta que todo aparece claro, decía. Y es allí donde la vinculación de Charcot con el arte fue fundamental. Charcot no solamente era coleccionista de imágenes del arte, sino que él mismo dibujaba y pintaba y había escrito dos libros con

Richer sobre las imágenes de los posesos y de los enfermos y deformes en el arte. El acervo imaginario de Charcot, su cultura visual era inmensa y la llevó a La Salpêtrière donde esa marca se encontraba por todos los rincones. Aún hoy en día cuando se transita por las calles del hospital, en cada esquina hay un gran rótulo con fotografías del siglo XIX y los años tempranos del XX como testimonio de esa impronta que dejara Charcot.

Se podría decir entonces que la clínica charcoteana fue una clínica artística. Estas manifestaciones barrocas y renacentistas sentaron las bases para la iconografía de la histeria. Charcot fue influenciado por su propio conocimiento de los maestros del Renacimiento y el Barroco con sus imágenes de posesos y locos y concretamente por Le Brun, a quien a pesar de la distancia en el tiempo, tuvo muy cerca con sus dibujos a carboncillo de las pasiones humanas, hasta el punto de que pareciera haber llevado de la mano a Charcot y sus discípulos por la manera en que organizaron la iconografía. La iconografía de La Salpêtrière es de pasiones (actitudes pasionales) y sigue la línea de la de Le Brun (*Las expresiones de las pasiones del alma*) con sus dibujos del gozo, el deseo, la admiración, la ira. Le Brun estaba convencido de que los dibujos podían hablar y decir lo que ocurría en una persona, lo que también influenció a Morel y a Esquirol que contrataron a artistas para que realizaran dibujos de sus pacientes. No hay que olvidar que en la misma época de Esquirol, en 1820, Etienne-Jean Georget le encargó a Théodore Géricault una serie de retratos de pacientes para que sus estudiantes pudieran observar los rasgos de los monomaniacos.

En síntesis, los arquetipos de la pasión realizados por el arte viajaron en el tiempo y reaparecerán en los retratos de las histéricas en la *Iconographie* y no solamente en las fotografías de la histeria, sino en las de la *Nouvelle Iconographie* que, como plantea el artista Javier Viver, sigue las líneas de la historia cristiana de la salvación.

Arte y ciencia no estuvieron nunca realmente separadas; no solamente el arte se ha beneficiado de la ciencia, sino que la medicina ha hecho uso de los recursos del arte de occidente y esta es una deuda que el mundo de los galenos no ha saldado con el arte.

La resistencia de la histérica

La posición de Foucault con respecto a lo que sucedió en La Salpêtrière es que se libró una batalla entre el médico y la histérica. De la histérica dependía la posición del

médico, por lo que Charcot necesitaba de la producción permanente y repetitiva de síntomas, demanda que Charcot y su equipo efectuaban a las histéricas. Ellos esperaban que se produjesen síntomas específicos, por lo que les daban consignas para conformar con ellos una unidad diferencial que permitiera la aplicación de un diagnóstico. Foucault señala la paradoja: si la histérica accede a la demanda, el médico se constituye como médico, lugar de prestigio, deja de ser un loquero, un resguardador de locos, pero ella deja de ser una loca, por lo que adquiere estatuto civil, estatuto de un enfermo en un hospital. Esa sería para Foucault la batalla y el embrollo: de qué lado está el poder. Y es que Charcot lo había descubierto: la histeria no es una enfermedad real, pero tenía que parecerlo para registrar sus síntomas.

La histeria es un *trompe l'oeil*, un trampantojo. Se construyó como símil de una enfermedad orgánica, imitándola y su aparatoso despliegue está diseñado para engañar al ojo, a la clínica de la mirada. Charcot, como amante del arte supo reconocer ese engaño, al igual que lo hacía con los cuadros renacentistas de convulsionarios: él sabía si ese cuadro era una pintura tomada de la realidad o era producto de la fantasía del pintor.

La histérica aceptó el reto que Charcot le lanzó. Si pintó la histérica y la pintó como mujer, porque en la *Iconographie* no hay ningún hombre, si la constitución de la mujer como Otro requirió de la “esquizia” de la mirada y el maestro producía y reproducía lo que quería que el público viera, la histérica fue una maestra en mostrar ocultando y ocultar mostrando. Mentir era el poder de los locos frente al poder psiquiátrico, señala Foucault. Esa es la estructura del síntoma, cimentada en el cuerpo erótico que es exaltado y a la vez, no reconocido como tal por el discurso decimonónico.

Si lo que se investigaba allí era neurología, la histérica iba a simular todos esos síntomas. Si les inquietaban los estigmas de las brujas del Renacimiento o los éxtasis de las santas, ellas iban a producirlos, porque finalmente, lo que sí hizo emerger la histérica con sus narrativas y sus delirios fue su cuerpo sexual y su deseo, deseo femenino, deseo por femenino, negado. “Mi cuerpo no es neurológico”, dice la histérica, “mi cuerpo es sexual”. Foucault dice que Charcot oficialmente no reconoció nunca el componente sexual que residía en la histeria porque no había ninguna explicación neurológica ni médica para tanta lascividad, por lo que los delirios eróticos quedaron siempre sin explicación. Yo agregaría que dentro de esas narrativas estaban sus traumas por las violaciones sexuales sufridas, lo que increpaba directamente a la ley e involucraba a los

mismos médicos. La sexualidad de las mujeres devino enigma porque era urgente cerrar los ojos, seguir ignorando y seguir jugando el juego.

Otro aspecto que debe tenerse en cuenta es que, dada la misma procedencia de clase de estas mujeres y el hecho de que al entrar en la institución perdían toda posibilidad de ser consideradas sujetos de derecho, la oportunidad de ser unas “hystero-stars” las mantenía a salvo, literalmente, a la vez que gozaban de ciertos privilegios. La mayoría de ellas no tenían dónde ir, eran completamente vulnerables en un mundo exterior en el que las violaciones ni siquiera eran tomadas en cuenta. Aún así, cuando podían, escapaban y finalmente se las arreglaron para denunciar la pretendida objetividad científica. Al estar moldeadas según el deseo de Charcot y algunos de sus discípulos, ellas desempeñaban un teatro que revelaba a los ojos de todo el mundo lo que en ese servicio se cocía verdaderamente. La histérica dejó en ridículo a la ciencia y esa fue su manera de vengarse.

La exportación del modelo de la histérica

Uno de los hallazgos que me causó más sorpresa en esta investigación fue la influencia cultural que ejerció y continúa ejerciendo la histeria, no solamente en el sentido del establecimiento de la ecuación simbólica histeria = mujer o mujer = histeria, sino en la impronta que su estilo dejó en el campo de la diversión popular y el arquetipo de la feminidad que aún hoy en día está en función y que se nota directamente en el campo del modelaje y la publicidad, lo cual es digno de una investigación posterior.

La espectacularización de la histeria y la apertura de las paredes del hospital a gente influyente en el medio social parisino por una parte, por otra el hecho de que el servicio de Charcot, famoso en Europa y los Estados Unidos fuera una flor en el ojal para los republicanos, había hecho muy popular el servicio de Charcot en la ciudad. Los mismos médicos publicaban artículos en los periódicos y de la histeria se hablaba mucho porque las cifras reflejaban que había ido en aumento.

Y finalmente, la histeria misma saltó las barreras de los muros de La Salpêtrière y se incrustó en los escenarios donde ocurría el divertimento popular iniciándose el tráfico entre el asilo y los *café concert* y *music hall* parisinos. Algunas pacientes se hicieron estrellas de los *café concert* y algunos artistas requirieron de ser internados, por lo que el tráfico entre uno y otro lugar generó un intercambio interesante. Estos lugares habían

abierto como alternativa de democratización con el empuje de la nueva república. La ópera era un lugar para la aristocracia pero los *caf' conc'* y los *music hall* abrían sus puertas a todo el que quisiera estar allí, incluidas las mujeres y los obreros. La permisividad se extendió a la creación de nuevos estilos y la sobriedad y dramatismo de la ópera no tuvieron allí cabida. Por el contrario, todo lo que fue frenético, desencajado, loco y abigarrado encontró su lugar, así como los ritmos provenientes de las colonias. El estilo histérico fue todo un éxito hasta el punto de que su impacto se podrá rastrear en las articulaciones que se hicieron con ritmos africanos y caribeños. Éste es otro punto de interés que puede continuarse en una investigación específica. Fue tal el impacto de la histeria que la sociología, la psicología y otras disciplinas tuvieron que prestarle atención, por el revuelo que generó en la cultura de masas.

La histeria como descubrimiento en las vanguardias y el surrealismo

Al morir Charcot, la histeria desapareció de París y a través del inconsciente freudiano volvió a retornar para seguir siendo recordada por sus actitudes pasionales.

Las vanguardias recuperaron a la histérica y lo que ella aportó, pero la reclamaron para su campo. Sus movimientos eléctricos y violentos se convirtieron en la velocidad del progreso tecnológico que encantaba al futurismo, sus gesticulaciones y aparatosos ataques y su lenguaje terminó formando las bases de una nueva estética, en la *physicofolie* de Marinetti, la lujuria de Saint Point, la reacción antiburguesa del dadaísmo y sus crisis de identidad, y para el surrealismo sería una revolución poética. La histérica era una heroína para las propuestas artísticas que se asentaban en el cuestionamiento de los estilos, de las formas y los valores pictóricos tradicionales. La histérica retornará por la vía del inconsciente y los sueños a las calles de París en la figura de Nadja. *La belleza será convulsiva o no será*, es el lema bretoniano que acompañará las ideas del surrealismo.

Lo que Foucault no vio cuando planteó que las histéricas entregaron la sexualidad a la medicina es que la dimensión estética de la actuación de la histérica había sido recuperada por algunas vanguardias incluido el cine expresionista y que atravesaría el surrealismo por los cuatro costados. La histeria impactó el surrealismo de Breton y Aragon con su belleza convulsiva, el de Dalí con sus imágenes del éxtasis. A pesar de su posición revolucionaria, el surrealismo desde la perspectiva de Breton no leyó el

cuestionamiento de las identidades sexuales y del goce sexual que estaba planteando la histérica por ese tono tan conservador que finalmente tenían con respecto al tema. Pero sería Hans Bellmer, desde una lectura sadiana del lado de Bataille y *Documents*, quien lograría captar los desplazamientos de la pulsión sexual que estaba escenificando la histérica y la recuperaría como figura del saber de la sexualidad cuyas zonas erógenas abarcaban todo el cuerpo, cuerpo pulsional que no tenía objeto, en acuerdo al empuje hacia lo informe batailleano.

La virtud del surrealismo fue no olvidarse de la histeria. Aunque la recuperó para tomarla como musa, la mantuvo viva, lo que ha permitido que el tiempo la transporte de un siglo a otro. La estética de la locura histérica fue adorada por el surrealismo, lo que hoy en día permite que sus imágenes aún tengan la fuerza del inicio, que aún griten y desestabilicen a quien las mira.

El arte contemporáneo: entre fascinación y crítica

Lo que caracteriza a la obra contemporánea es su oscilación o su división entre una actitud fascinada con la histeria y sus actitudes pasionales y una crítica mordaz, a veces coexistiendo las dos posiciones en una misma autora, aunque expresadas en distintas obras. La primera se revierte en una estética formalista, muy identificada con las estructuras clásicas que se dirige a las imágenes deslumbrantes de los ataques histéricos, los cuales se ubican en la delicada línea entre la estética y el sufrimiento sin entrar tampoco directamente en una propuesta novedosa de una estética del sufrir.

Hay que decir que la mayor parte de las artistas se han visto divididas por esas imágenes tan poderosas que ejercen un efecto de desestabilización. Siendo muchas de ellas además, mujeres, las fotografías se hacen casi insoportables a la vez que atrayentes. Tal vez la manera de recuperarse frente a ellas sea identificándose y exaltándolas a nivel formal.

En el caso de Javier Viver, su identificación ha sido recuperada para hacer la obra, lo que pareciera que cobra un efecto de curación. Él ha curado esas imágenes que lo han curado a él. Algunas creadoras, sin embargo, comentan que han tenido que dejar de verlas para luego hacer algo con ellas; como plantea Jolicoeur, cuesta mucho no dejarse absorber por las imágenes. La artista plantea un dilema ético que tiene que ver precisamente con esto. ¿Qué hacer con las imágenes de la locura?

Víver narraba las reacciones que tenían las personas al ver su trabajo *Revelaciones*, hay quien no quiere ver y hay quienes directamente se enojan y lanzan reproches. Esta es una cuestión que queda abierta, que debe ser pensada porque sí llama mucho la atención la cantidad de “blogs” que se han dedicado a acuñar las imágenes de la locura, incluidas las de la iconografía de La Salpêtrière. Creo que vale la pena preguntarse qué significado tienen para nuestra cultura, lo cual puede ser un campo de investigación multidisciplinaria interesante.

La perspectiva crítica se caracteriza por un juicio ácido que desde la visión feminista apunta a los métodos de tortura, a la exaltación que el surrealismo hizo de las histéricas y a la contradicción que se generó con el uso y recurso permanente de los elementos religiosos en la batalla laica contra la religión, todo en aras de la naturalización desde una perspectiva científica que permitiera la disciplina del cuerpo histérico.

En todas las artistas hay una propuesta de subversión del archivo constituido, enfocando la obra para que funcione como una estrategia de desestabilización, fabricando un contra-archivo que haga cambiar los determinantes históricos, que considere a la histeria como un producto de la ficción médica, de los fantasmas y delirios de una profesión que buscaba cimentar su derecho a ser reconocida en la ciencia moderna. Desde la contemporaneidad, vuelven atrás con toda la intención de agujerear para reconstruir y escribir otra historia. El arte contemporáneo puede utilizar herramientas de lectura histórica y ser una práctica reparadora que ayude a la reconstitución de esos registros y desentrañe el lugar de la histeria en la historia sin tener que pasar por la práctica de exaltación del surrealismo. Se impone un reclamo feminista sobre las imágenes creadas por autoridades masculinas, posicionar a la histérica como una co-productora, co-creadora de las técnicas fotográficas, reconstruir la memoria, restaurar las imágenes, recuperar lo vivo dentro de la imagería médica.

Un punto digno de análisis es el hecho de que la perspectiva feminista está muy presente en las personas que participaron en las luchas de las mujeres en años anteriores, a las que les tocó vivir la batalla con el feminismo que se denomina de la segunda ola y que se definen como feministas de la tercera ola. Las artistas que se insertan más recientemente en el campo artístico encuentran otros nortes y preocupaciones como el de la memoria histórica. Hay una especie de angustia de que el pasado se repita si no se analiza, si no se vuelve allí y se meten las manos en las entrañas de lo que sucedió en La Salpêtrière.

Y desde este punto de vista, la propuesta de estas artistas es una vuelta a ciertas preguntas básicas que tienden a deshacer lo monolítico, lo instituido, lo dado por verdadero, lo “identitario”, sin perder de vista esta reintroducción de la sensibilidad, del retorno a cuestiones de fundamento histórico, del control y de la represión, así como de nuestros horrores y temores más profundos. Sin embargo, hay una pregunta que queda pendiente para futuras investigaciones ¿qué ha ocurrido con la crítica desde una perspectiva feminista en los años más recientes?

Y para continuar...

Debo decir que esta investigación abre muchas perspectivas que pueden ser integradas en líneas de investigación futuras. Una de ellas remite directamente al psicoanálisis y a sus orígenes en relación al hecho mismo de la inscripción judaica de su fundador. Hay aquí una pregunta con respecto a la posición antiicónica del judaísmo y la invención, por parte de Sigmund Freud, de un dispositivo que anula la mirada y privilegia la palabra. Si Freud estuvo en La Salpêtrière y fue partícipe del espectáculo que Charcot montaba con las histéricas y estuvo en contacto con la iconografía, ¿qué injerencia tuvo su herencia judaica en este invento del dispositivo psicoanalítico? Por otro lado, la invención del psicoanálisis se debe a la histérica, como se ha reconocido en el psicoanálisis, pero esa histérica de la que se habla es de la construcción moderna charcoteana. No hay ninguna referencia a las histéricas como sujetos, como personas que trabajan, desarrollan proyectos, se insertan en la vida social. En los historiales clínicos las menciones desde esta perspectiva, son vagas, lo que ha contribuido a una perspectiva psiquiátrica de la histeria que aún subsiste, aunque su sintomatología haya cambiado. Considero que la perspectiva brindada en esta investigación que contextualiza este “mal” histórico, puede colaborar con una relectura que sitúe a Freud históricamente y que, junto con muchos otros estudios que se han hecho, investigue las transferencias de Freud con la ciencia de su época y su efecto en la construcción de sus conceptos.

En la relectura que Jacques Lacan hace de Freud hay ya una redirección al elevar a la histérica como categoría discursiva, desencarnándola de las mujeres, lo que habla de la deuda de Lacan con el surrealismo. Asimismo, Lacan, como los surrealistas, no sale de una perspectiva heterosexista y encierra a las mujeres en una triangulación del deseo

para constituirse como tales, haciéndolas dependientes de la presencia de la mirada masculina sobre otra mujer. De la pregunta de ¿Qué quiere una mujer?, que revela cómo las mujeres dejaban pasmado a Freud al igual que a Charcot, Lacan pasa a la formulación de una constitución del goce femenino como algo etéreo e inatrapable que la desdobla entre ésa que se dirige al Falo y que se ubica como objeto del fantasma masculino y la que es dueña del Otro goce, más allá del goce fálico. Si Lacan trabaja las fórmulas de la sexuación como posiciones sin una relación supuesta a hombres o mujeres designados biológicamente, toda su teorización sobre el Nombre del padre hace trastabillar sus teoremas. En Lacan no hay una crítica al patriarcado ni a la herencia religiosa, al poder soberano. Pero dejó esta problemática solamente enunciada, puesto que requeriría de un gran desarrollo; solamente quiero plantear que la ubicación histórica de la histeria desde una perspectiva foucaultiana y feminista aporta herramientas para hacer una relectura de los planteamientos del psicoanálisis y de sus relaciones y transferencias con la ciencia moderna y con el surrealismo. No debemos olvidar tampoco la proliferación de imágenes que utiliza Lacan de la historia del arte y del barroco, con el que estaba fascinado, y los diseños propios de sus famosas fórmulas y nudos, que entran, como dibujos e imágenes fabricadas, en la edificación de su teoría psicoanalítica. Imposible pensar una clase de Lacan sin un pizarrón para dibujar, al igual que cualquier lección de Charcot en que la referencia a imágenes era imprescindible. Al igual que la ciencia, el psicoanálisis está construido con arte.

Otra línea de investigación que se abre es la de las relaciones entre lo demoníaco y la encarnación de las imágenes religiosas y el espiritismo en el siglo XIX y cómo estos temas impactaron tanto al arte como a la ciencia. El espiritismo se ha estudiado muy poco y sin embargo, los literatos y los surrealistas, por ejemplo, estuvieron encantados con el tema y los médicos se veían impactados por el “más allá” del éxtasis religioso, hasta el punto de acercar la erotomanía al delirio religioso.

Y esto último me lleva a las fantasías de los propios médicos y su aplicación en las teorías, como vimos con Pierre Janet y ocurrió con Gaëtan Gatian de Clèrambault que tenía él mismo una fascinación extraña por las sedas, fascinación erótica en el médico que creó la categoría patológica de erotomanía. Impartió lecciones sobre el arte del drapeado en vestidos en École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París durante un tiempo y como gran fotógrafo que fue, existe una gran colección de fotografías tomadas por él a mujeres marroquíes y sus velos.

Por otro lado, queda pendiente el trabajo sobre la relación de trabajo entre la ciencia y el arte e incluyo al psicoanálisis. Insisto en que el arte no ha participado con la ciencia aportándole meras ilustraciones, sino que ha sido participe mano a mano con el discurso científico. Las imágenes forman parte de los discursos y requieren de una lectura tal. Esto nos lleva a otra conclusión de esta tesis: la construcción del saber es una red discursiva y requiere de la ruptura de los compartimentos estancos con que las mismas universidades operan. Estos límites entre ciencia y arte, tecnología y literatura, arte y filosofía, no nos ha dejado ver que en realidad lo que está en juego en cualquier fenómeno o construcción social, son más bien prácticas discursivas que surgen como efecto de un entramado de delicados tejidos con hilos que provienen de diferentes lugares, de saberes científicos, populares, de fantasías, de sueños, de restos, de historias, de cuentos y hasta de aparatos y máquinas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G.: *Homo sacer. El poder soberano y la vida nuda I*. Valencia, Pre-textos, 1998.

ALLEY, A.: *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*. Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, Londres, 1981, pp. 45-46.

ALIAGA, J. V. y MAYAYO, P.: “Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010”. *Catálogo*. MUSAC y Junta de Castilla y León. Madrid, This Side Up, 2013.

AGUIAR AGUILAR, M.: “Los árabes y el pensamiento griego: las traducciones del siglo VIII en Bagdad”. *Ciencia y cultura en la Edad Media*, Fundación Canaria Orotava de historia de la ciencia, Actas VIII y X, 2003.

ALARIO TRIGUEROS, M.T.: *Arte y feminismo*. Donostia-San Sebastián, Nerea, 2008.

ANGENOT, M.: *Le Café Concert. Archéologie d'une industrie culturelle*. Montreal, CIADEST, 1991.

ARAGON, L. y BRETON, A.: “El cincuentenario de la histeria (1878-1928).” *Revista española de neuropsiquiatría*. Vol. XXVII, núm. 99, marzo, 2007, pp. 101-102.

ARDENNE, P.: *L'image corps*. París, Éditions de Regnard, 2010.

ARGUEDAS RAMÍREZ, G. “La violencia obstétrica: propuesta conceptual a partir de la experiencia costarricense”. *Cuadernos intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, vol. 11, núm. 1, Enero-Junio, 2014, pp. 145-169.

ARNOLD, C.: *Bedlam. London and its Madness*. Londres, Simon and Schuster, 2008.

AUSBURG, T.: "Private Theatres Onstage: Hysteria and the Female Medical Subject from Baroque Theatricality to Contemporary Feminist Performance", *Tesis de doctorado*. Atlanta, Emory University, Graduate Institute of the Liberal Arts, 1996.

AVRIL, J.: *Mes memoires*. París, Phébus, 2005.

BABINSKI, J.: *Démembrement de l'hystérie traditionnelle. Pithiatisme*. París, Imprimerie de la semaine médicale, 1909.

BABINSKI, J.: *Exposé des travaux scientifiques*. París, Masson, 1913.

BAKER-BROWN, F.R.C.S.: *On the curability of certain forms of insanity, epilepsy, catalepsy and hysteria in females*. Londres, Cox and Wyman, 1866.

BATE, D.: *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. Nueva York, Tauris and Co., 2004.

BAUDELAIRE, C.: *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, La balsa de la Medusa, 1988.

BEARD, G. M.: *American Nervousness. Its Causes and Consequences. A supplement to nervous exhaustion. (Neurasthenia)*. Nueva York, G. P. Putnam's son, 1894.

BEIZER, J.: *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth Century France*. Ithaca, Cornell University Press, 1994.

BELL, J.: "Uncanny Erotics. On Hans Bellmer's Souvernirs of the Doll". En: *Feral Feminisms*, vol. II, Perversity, BDSM, desire, Toronto, 2014.

BELLMER, H.: *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. París, Editions Allia, 2008.

BELLMER, H.: *Petit traité de morale*. París, Georges Visat, 1968.

BELOFF, Z.(ed): *The Sonambulists*. Nueva York, Christine Burgin, 2008.

BELTON, R. J.: *The Beribboned Bomb: The Image of Woman in Male Surrealist Art*. Alberta, University of Calgary Press, 1995.

BERCHERIE, P.: *Génesis de los conceptos Freudianos*. Buenos Aires, Paidós, 1988.

BESNARD, T.: *Les prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical. 1850-1914. Une folle débauche*. Paris, L'Harmattan, 2010.

BIENVENU, L.: *Le Trombinoscope*. Paris, Biblioteca Nacional de Francia, noviembre 1874.

BLANCHARD, P., BOËTSCH, G., DEROO, É. y LEMAIRE, S.: "Human Zoos: The Greatest Exotic Shows in the West. Introduction". En: BLANCHARD, P., BANCEL, N., BOËTSCH, G., DEROO, E. y FORSDICK, C.: *Human Zoos. Science and the Spectacle in the Age of Colonial Empires*. Liverpool, Liverpool University Press, 2008, pp. 1-49.

BLANCHARD, P., BOËTSCH, G. y SNOEP, N. J. (Eds.): *Exhibition. L'invention du sauvage*. Paris, ACTES SUD, Musée du quai Branly, 2011.

BOËTSCH, G. "Buffon, Linné et l'invention des "races" au XVIII^e siècle". En: BLANCHARD, P., BANCEL, N., BOËTSCH, G., DEROO, É. y FORSDICK, C. *Human Zoos. Science and the Spectacle in the Age of Colonial Empires*. Liverpool, Liverpool University Press, 2008, p. 84.

BOËTSCH, G. "George Cuvier, un nouveau regard sur le monde". En: BLANCHARD, P., BANCEL, N., BOËTSCH, G., DEROO, É. y FORSDICK, C. *Human Zoos. Science and the Spectacle in the Age of Colonial Empires*. Liverpool, Liverpool University Press, 2008.

BOISSIER DE SAUVAGES, F.: *Nosologia methodica*. Tomo I, Amsterdam, Fratrum de Turnes, 1763.

BONNET, M.: *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*. Paris, José Corti, 1988.

BOUCHENE, M.: *De l'influence des affections de l'ame dans les maladies nerveuses des femmes avec le traitement qui convient a ces maladies*. Paris, Méquignon l'aine, 1783.

BOURNEVILLE, D. M., REGNARD, P.: *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*. Évreux, Charles Hérissé, 1875.

BOURNEVILLE, D. M., REGNARD, P.: *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*. Paris, Adrien Delahaye & Cie., 1877.

BOURNEVILLE, D. M., REGNARD, P.: *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*. Paris, Adrien Delahaye & Cie., 1878.

BOURNEVILLE, D. M., REGNARD, P.: *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*. Paris, Adrien Delahaye & Cie., 1879-1880.

BOURNEVILLE, D. M., REGNARD, P.: *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*. Charleston, Nabu Press, 2010.

BOURNEVILLE, D. M.; TEINTURIER, E.: *Le sabbat des sorciers*. Paris, Bibliothèque diabolique, 1890.

BRACHET, J.L.: *Traité de l'hystérie*. Paris, J.B. Baillière et fils, 1847.

BRADWELL, S.: "Mary Glover's Late Woeful Case, Togheter wit her Joyfull Deliverance". En: MACDONALD, M., (dir). *Witchcraft and Hysteria in Elizabethan London*. Londres, Routledge, 1991.

BRAID, J.: *Neurypnology: or the Rationale of Nervous Sleep*. Londres, J. Churchill, 1843.

BRAID, J.: *The Discovery of Hypnosis. The Complete Writings of James Braid "The Father of Hypnotherapy"*. Londres, The National Council of Hipnotherapy, 1988.

BRETON, A.: *Arcano 17*. Santiago, Cuarto propio, 2001.

BRETON, A.: *El amor loco*. Madrid, Alianza editorial, 2000.

BRETON, A.: "La beauté sera convulsive", *Le Minotaure*, núm. 5, 1933.

BRETON, A.: *L'amour fou*. París, Gallimard, 1966.

BRETON, A.: *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires, Argonauta, 2001.

BRETON, A.: *Nadja*. París, Gallimard, 1964/1968.

BRETON, A.: *Nadja*. París, Gallimard, 1998.

BRETON, A. y ÉLUARD, P.: *Dictionnaire abrégé du surrealisme*. París, José Corti, 2005.

BRIQUET, P.: *Traité de l'hystérie*. París, J.B. Baillière et fils, 1859.

BROGNIEZ, L.; EIDENBENZ, C. y FAURE-CONORTON, J.: "Les mots de l'hystérie. De la Salpêtrière au serpentinitisme", *Pulsion (s): art et déraison*, tomo 3, Renaissance du Livre, Namur, Musée Félicien Rops, pp. 92-168.

BRONFEN, E.: *The Knotted Subject. Hysteria and its Discontents*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1998.

BRYAN, C. P.(trad.): *The Papyrus Ebers*. Londres, Geoffrey Bles, The Garden City Press Ltd., 1930.

CABALLERO, J.: "Mujer y surrealismo", *Asparkia*, núm. 5, Universitat Jaume I de Castellón, 1995, pp.71-81.

CABREJAS ALMENA, CARMEN M. “Ficción y fotografía en el siglo XIX. Tres usos de la ficción en la fotografía decimonónica”, *IV Congreso Internacional de ficción y fotografía en el siglo XIX*, Photomuseum, Zarautz, 2009.

CAMDEN, C.: “The Suffocation of the Mother”, *Modern Language Notes*, Vol. 63, Junio, 1948, pp. 390-393.

CARADEC, F., WEILL, A. : *Le Café-concert*. París, Hachette/Massin, 1980.

CHADWICK, W.: *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*. Londres, Thames & Hudson, 2002.

CHALAYE, S. “Cirques, scènes et café-théâtre ou le mélange des genres (1850-1930)”. En: Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Éric Deroo, Charles Forsdick. *Human Zoos. Science and the Spectacle in the Age of Colonial Empires*, Liverpool, Liverpool University Press, 2008, p. 243.

CHARCOT, J. M.: *Histeria*. Jaén, ed. del Lunar, 2003.

CHARCOT, J. M.: *Leçons du mardi à La Salpêtrière, 1887-1888*. Tomo I, 2da ed. París, Vve. Babé y Cie., 1892

CHARCOT, J. M.: *Leçons sur les maladies du système nerveux*. París, Adrien Delahaye et Cie, 1884.

CHARCOT, J.M. y RICHER, P.: *Les Démoniaques dans l'Art*. París, Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier, 1887.

CHARCOT, J-M. y RICHER, P. *Les difformes et les malades dans l'art*. París, Lecrosnies et Babé, 1889.

CHARCOT, J. M. y RICHER, P.: *Los deformes y los enfermos en el arte (1889)*. Jaén, Del lunar, 2002.

CHARCOT, J.M., RICHER, P., GILLES DE LA TOURETTE, G. y LONDE, A.: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. Volumen 1, París, Masson et Cie, 1888.

CHARCOT, J.M., RICHER, P., GILLES DE LA TOURETTE, G. y LONDE, A.: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. Volumen 17, París, Masson et Cie, 1904.

CHARCOT, J.M., RICHER, P., GILLES DE LA TOURETTE, G. y LONDE, A.: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. Volumen 18, París, Masson et Cie, 1905.

COLLIN DE PLANCY, J.: *Dictionnaire infernal*. París, P. Mongié, 1826.

CORBIN, A.: "Commercial Sexuality in Nineteenth-Century France: A System of Images and Regulations". En: GALLAGHER, C., LAQUEUR, T. (dirs.): *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*. Berkeley, University of California Press, 1987, pp. 209-219.

COSENTINO, C.: "La Salpêtrière", *Revista Peruana de Neurología*, Vol 4, Nº 1-3, abril-agosto, 1998.

CROFT, P.: *King James*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2003.

CUNILLERA, M.: "Metáforas de la voracidad en el arte del siglo XX", *Tesis*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

DARWIN, C.R.: *The descent of Man and Selection in Relation to Sex*. Vol. II. Londres, John Murray, 1871.

DIEGO, E.: *Contra el mapa*. Madrid, Siruela, 2008.

DENZINGER, E.: "Anatematismos o capítulos de Cirilo (contra Nestorio)". *El magisterio de la iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la iglesia en materia de fe y costumbres*. Barcelona, Editorial Herder, 1963, D- 113 a D- 125 sqq.

DERRIDA, J.: *Mal de archivo, una impresión freudiana*, Madrid, ed. Trotta, 1996.

DIDI-HUBERMAN, G.: *Invention de l'Hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. París, Macula, 1982.

DIDI-HUBERMAN, G.: *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid, Cátedra, 2007.

DOORSY, Y. (ed.): *Surrealistas antes del surrealismo*. Madrid, Fundación Juan March, 2013.

DOTOLI, G.: "Didascalies des images". En: Adrien Sina (ed.). *Feminine Futures*. Dijon, Les presses du réel, 2011, pp. 104-115.

DUBOIS, F.: *Histoire philosophique de 'hipocondrie et de l'hystérie*. París, Lib. De Deville Cavellin, 1833.

DUCHENNE DE BOULOGNE, G.: *Mécanisme de la Physionomie Humaine ou Analyse Electro-physiologique de l'Expression des Passions applicable à la Pratique des Arts Plastiques*. París, Renouard, 1862.

DUDGEON, R. E.: *The sphygmograph : its history and use as an aid to diagnosis in ordinary practice*. Londres, Baillière, Tindall, and Cox, 1882.

DUROZOI, G.: "Realité", en Didier Ottinger (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. París, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013, p.238.

EDELSTEIN, J y EDELSTEIN, L. : *Asclepios: A Collection and Interpretation of the Testimonies*. Tomo 1, Baltimore, John Hopkins Press, 1988.

ENDER, E.: *Sexing the Mind. Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*. Ithaca, Cornell University Press, 1995.

ENQUIST, P. O.: *The Book About Blanche and Marie*. Nueva York, The Overlook Press, 2006.

ESKODA, J.: *El Pourquoi-Pas en el Antártico*. Londres, Read Books, 2011.

ESPERANCE, E.: *Shadow Land*. Londres, Lowood Press, 1897.

ESPINOSA, P.: “La τεχνη ιατρικη de Galeno: problemática de una traducción al idioma moderno”, *El científico español ante su historia: la ciencia en España entre 1750-1850, I Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias*, 1980, pp. 553-564.

ESQUIROL, J. É. D. *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*. París, Paul Renouard, J.-B. Baillière, 1838.

FEDERICI, S.: *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid, Traficantes de sueños, 2010.

FEHER, M. (ed.): *Fragments of the History of the Human Body*. Nueva York, Urzone, Inc., 1989.

FELTON, C.: *The Identification of Criminals : its Value as a Preventive of Crime, and the Importance of Unity of Action Among Prison Officials in Securing a Fixed and General System*. Chicago, Knight & Leonard Co., 1889, p. 28.

FLAHUTEZ, F.: “Exposition Internationale du surréalisme. “Le surréalisme en 1947”. En: OTTINGER, D.(dir): *Dictionnaire de l’objet surréaliste*. París, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013.

FOSTER, H.: “An Archival Impulse”. En: Charles Merewether. *Traces*, Londres, Whitechapel Gallery y MIT Press, 2006, pp. 143-147.

FOSTER, H.: *Compulsive Beauty*. Massachusetts, MIT Press, 1995.

FOUCAULT, M.: *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France, 1973-1974*. México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2005.

FOUCAULT, M.: *Historia de la locura en la época clásica*. Bogotá, Editorial Fondo de cultura económica, 1967.

FOUCAULT, M.: *Historia de la locura en la época clásica*. Tomo I. México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1967.

FOUCAULT, M.: *Historia de la locura en la época clásica*. Tomo II. México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1967.

FOUCAULT, M.: *Historia de la locura en la época clásica*. Tomo III. México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1967.

FOUCAULT, M.: *Historia de la Sexualidad. La voluntad de saber*. México, Siglo XXI, 1977.

FOUCAULT, M.: *Historia de la sexualidad I, II y III*. México, Siglo XXI, 1987.

FOUCAULT, M.: *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*. México, Siglo XXI, 1998.

FOUCAULT, M.: *Historia de la Sexualidad II. El uso de los placeres*. México, Siglo XXI, 2005.

FOUCAULT, M.: *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*. Madrid, Siglo XXI, 1987.

FOUCAULT, M.: *History of the Sexuality III. The Care of the Self*. Nueva York, Pantheon Books, 1986.

FOUCAULT, M.: *La arqueología del saber*. Buenos Aires, S. XXI, 2002, pp. 219-220.

FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1968.

FOUCAULT, M.: *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

FRANKLIN, P. B.: Indestructible Object. En Didier Ottinger (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. París, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013, p. 151-152.

FREUD, S.: "Charcot (1893)". En: *Obras completas*. Tomo III. Buenos Aires, Amorrortu, 1976.

FREUD, S.: "El problema económico del masoquismo (1924)". En: *Obras completas*. Tomo XIX, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, pp.161-176.

FREUD, S.: "Histeria" (1888). En: *Obras completas*. Tomo I, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, pp. 41-65.

FREUD, S.: "Lo ominoso (1919)". En: *Obras completas*. Tomo XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, pp. 215-251.

FREUD, S.: "Sobre la más generalizada degradación de la la vida amorosa". En: *Obras Completas*. Tomo XI, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, pp. 169-184.

FREUD, S.: "Tres ensayos de teoría sexual" (1905). En *Obras completas*. Tomo VII, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 109-224.

GALLAGHER, C. y LACQUEUR, T.: *The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in the Nineteenth Century*. Los Angeles, University of California Press, 1987.

GALTON, F. : *Hereditary Genius*. Londres, Macmillan and Co., 1892.

GARNIER, E.: *Fenómenos: enanos y gigantes que hicieron historia*. Barcelona, Círculo Latino, 2006.

GARRAUT, M.: “La Poupée (Hans Bellmer, 1933)”, en Didier Ottinger (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. París, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013, págs. 230-231.

GENDRON, B.: (2002). *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-garde*. Chicago, University of Chicago Press, 2002.

GIAMBRONE, R.: “Dançar a crise: a histeria da clínica à cena”, *Urdimento*, 19 noviembre, 2012, pp. 131-136.

GIES, D. T.: “Romanticismo e histeria en España”, *Revista Anales de la literatura*, vol. 18, 2005, pp. 215-225, 2005.

GILLISPIE, C. C.: *Dictionary of Scientific Biography*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1980.

GILMAN, S. L.: *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca, Cornell University Press, 1985.

GILMAN, S. L. ET AL.: *Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*. Vermont, Echo Point Books & Media, 2014.

GILMAN, S. L.: *Health and Illness*. Londres, Reaktion books, 1995.

GILMAN, S. L. ET AL.: *Hysteria Beyond Freud*. Los Angeles, University of California Press, 1993.

GOLDSTEIN, J.: *Console and Classify. The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*. Nueva York, Cambridge University Press, 1987.

GORDON, R. B.: *Dances with Darwin, 1875-1910. Vernacular Modernity in France*. Franham, Ashgate, 2009.

GORDON R. B.: *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*.

Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

GORDON R. B.: "Le Caf conc' et l'hystérie.", *Romantisme*, n°64, 1989, pp. 53-67.

GREEN, M.H.: *Making women's medicine masculine: the rise of male authority in pre-modern gynaecology*. Oxford, Oxford University Press, 2008

GUASCH, A.M.: *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal, 2011.

GUAZZO, F. M.: *Compendium Maleficarum*. Milán, Collegii Ambrosiani Typographia, 1626.

HALPERIN, D. M.: "¿Hay una historia de la sexualidad?". En: ALLOUCH, J. y HALPERIN, D. et al. (eds): *Grañas de Eros. Historia, género e identidades sexuales*. Buenos Aires, Edelp, 2000.

HALPERIN, D.M.: "Is There a History of Sexuality?". En: ABELOVE, H., BARALE, M.A. AND HALPERIN, D.M. (eds). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Londres, Routledge, 1993, pp. 416-31

HALPERIN, D. M.: *One Hundred Years of Homosexuality: and Other Essays on Greek Love*. Londres, Routledge, 1990.

HALPERIN, D. M.: "Why is Diotima a Woman? Platonic Eros and the Figuration of Gender". En: HALPERIN, D.M.; WINKLER, J.J. y ZEITLING, F.I. (eds.): *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1990.

HANSON, A. E.: Hippocrates: "Diseases of Women 1", *Signs*, Vol. 1, No. 2, Winter, 1975, pp. 567-584.

HANSON, A. E.: "The Medical's Writer Woman". En: HALPERIN, D.M., WINKLER, J.J. y ZEITLING, F. I, (eds.). *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1990.

HARAWAY, D.: "Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles", *Política y sociedad*, núm. 30, 1999, pp.121-163.

HARAWAY, D.: "Manifiesto para cyborgs: ciencia teconología y feminismo socialista a finales del siglo XX". En: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995.

HARDY, S.: *The Greeks, Eroticism and Ourselves, Sexualities*, vol. 7, no. 2, pp. 201-216.

HENDERSON, J.: "Greek Attitudes Toward Sex". En: GRANT, M. y KETZINGER, R. (eds.): *Civilizations of the Ancient Mediterranean: Greece and Rome*. Nueva York, Scribner Book Company , 1998, pp. 1249-1263.

HÉRITIER-AUGÉ, F.: "Semen and Blood: Some Ancient Theories Concerning Their Genesis and Relationships". En: FEHER, M. (ed.). *Fragments of the History of the Human Body*. Nueva York, Urzone Inc., 1989.

HERRERA, A. *Escenario del cuerpo. La metamorfosis de Loïe Fuller*. Madrid, La casa encendida, 2014.

HIPPOCRATE.: *Oeuvres complètes*. Emile Littré (trad.). Paris, Association médicale d'Action culturelle et artistique, 1979.

HIPPOCRATE: "Oeuvres complètes", Emile Littré (trad.), *Revue d'histoire des sciences*, vol. 34, n°2, 1981, pp. 187-188.

HIPPOCRATE: *Obras sobre epilepsia*. W. H. S. Jones (trad.,1923). Nueva York, Putnam, 1995.

HOLMES, B.: *The Symptom and the Subject: The Emergence of the Physical Body in Ancient Greece*. Oxford, Princeton University Press, 2010.

HOSPITAL SALPÊTRIÈRE, SOCIÉTÉ DE NEUROLOGIE DE PARIS, CLINIQUE SALPÊTRIÈRE (ed.): *Nouvelle Iconographie de La Salpêtrière*. Charleston, Nabu Press, 1888/2012.

HUETS, J.; KAPLAN, S.: *Encyclopedia of Tarot*. Vol. I, Stamford, U.S. Games Systems, 1978, p. 286.

“How the Art World Caught Archive Fever”, Editorial, *Artpace*, enero 22, 2014.

HUNTER, R.; MACALPINE, I.: *Three Hundred Years of Psychiatry. 1535-1860*. Londres, Oxford University Press, 1963.

HUSTVEDT, A.: *Medical Muses. Hysteria in Nineteenth-Century Paris*. Londres, Bloomsbury, 2011.

HUYSMANS, J.K.: *Lá-Bas*. París, P.-V. Stock, 1896.

ISAAK, J.A.: *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. Londres, Routledge, 1996.

JANET, P.: *De l'angoisse a l'extase. Études sur les croyances et les sentiments*. París, Félix Alcan, 1926.

JANET, P.: *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine. Première partie: Automatisme total*. París, Félix Alcan, 1889.

JANET, P.: *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine. Deuxième partie: Automatisme partiel*. París, Félix Alcan, 1889.

JANET, P.: “Une extatique mystique”. Conferencia, Instituto psicológico internacional. *Bulletin de l’Institut Psychologique International*, París, Hôtel des Sociétés savantes, 1er año, núm. 5, julio-agosto-septiembre 1901, pp. 209-240.

JORDANOVA, L.: *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. Madison, University of Wisconsin Press, 1989.

JORDANOVA, L. *The Look of the Past*. Nueva York, Cambridge University Press, 2012.

JORDEN, E.: *A Brief Discourse of a Disease Called The Suffocation of the Mother*. Londres, John Windet print, 1603.

KALBFLEISCH, E.: “Making History, Picturing Hysteria: Archaeology, Ficto-criticism and the Critical History of Nicole Jolicoeur’s *La verité folle*”. *Tesis de Máster en Historia del Arte*. Montreal, Concordia University, 2000.

KAMIEN-KAZHDAN, A.: “Réal/surréal/irréel”, en: Didier Ottinger (dir.). *Dictionnaire de l’objet surréaliste*. París, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013, p.238-239.

KAUFFMAN, P. (dir.): *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1996.

KAUPPINEN, A. “The Doll. The Figure of the Doll in Culture and Theory”. *Tesis de doctorado en Filosofía*. University of Stirling, 2000.

KING, H.: “Galen and the Widow. Towards a History of Therapeutic Masturbation in Ancient Gynaecology”, *GeStA*, No. 1, 2011.

KING, H.: “Introduction”, en HORSTMANSHOFF, M; KING, H ANDZITTEL, CL. (eds). “Blood, Sweat and Tears – The Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe.” *Intersections Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture*, vol. 25, 2012, pp. 1–17.

KING, H.: *Midwifery, Obstetrician and the Rise of Gynaecology*. Aldershot, Ashgate, 2007.

KING, H.: "Once upon a text. Hysteria from Hippocrates", en GILMAN, ET AL. *Hysteria beyond Freud*. Londres, University of California Press, 1993.

KING, H.: "The Mathematics of Sex: One to Two, or Two to One?", *Studies in Medieval and Renaissance History: Sexuality and Culture in Medieval and Renaissance Europe*. Vol. II, 2005, pp. 47-58.

KING, H.: *The One-Sex Body on Trial: The Classical and Early Modern Evidence*. Ashgate, Dorchester, 2013

KLINGSÖHR-LEROY, C. *Surrealism*. Colonia, Taschen, 2006.

KOSELLECK, R.: *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós, 1993.

KOSELLECK, R. y FERNÁNDEZ TORRES L. (tr. y n.): "Un texto fundacional de Reinhart Koselleck: introducción al "Diccionario" histórico y conceptos político-sociales básicos en lengua alemana", *Anthropos: huellas del conocimiento*, núm. 223, abril-junio, 2009, p. 92-105.

KRAMER, H., SPRENGER, J.: *Malleurs Maleficarum. El martillo de los brujos*. Tr. Floreal Maza. Buenos Aires, Orión, 2001.

KRAUSS, R. E. *El inconsciente óptico*. Madrid, Tecnos, 2013.

KÜHN, K. G.: *Claudii Galeni. Opera Omnia*, Lipsiae, Ed. Libraria Car. Cnoblochii, 1821.

LAQUEUR, T.W.: "Amor Veneris, vel Dulcedo Appeletur". En: FEHER, M. (ed.): *Fragments of the History of the Human Body*. Nueva York, Urzone Inc., 1989.

LACQUEUR, T. W.: *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid, Cátedra, 1994.

LAQUEUR, T.W.: *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Harvard University Press, 1992.

LAQUEUR, T. W.: “Orgasm, Generation and the Politics of Reproductive Biology”, *Representations*, 14, The Making of the Modern Body: Sex and Society in the Nineteenth Century, Spring, 1986, pp.1-41.

LAQUEUR, T. W.: “The Social Evil, the Solitary Vice and Pouring Tea”. En: FEHER, M. (ed.): *Fragments of the History of the Human Body*, Nueva York, Urzone Inc., NY, 1989.

LAQUEUR, T.W.: “Sex in the Flesh”, *Isis*, junio, nº 94, 2, , 2003, pp. 300-306.

LALVANI, S.: *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*. Albany, State University of New York Press, 1996.

LANDOUZY, H.M.: *Traité complet de l'hystérie*. París, Gallica, 1846.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J-B. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona, Labor, 1981.

LAPLANCHE, J., PONTALIS y LE BON, G.: *La Psychologie des foules*. París, Presses Universitaires de France, 1981.

LE BRUN, C.: *Les expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu*. Biblioteca Nacional de Francia, s.e., s.f.e.

LE BRUN, C.: *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*. Amsterdam, Strauss & Cramer, 1702, Georg Olms, 1982.

LE GOFF, J.: *Una edad media en imágenes*. Barcelona, Paidós, 2009.

LE GOFF, J.: *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona, Paidós, 1999.

LE GOFF, J. y TROUNG, N.: *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2005.

LEHMAN, M.-R.: “Outgrowing the vernissage. The openings of the Expositions Internationales du Surréalisme in 1938, 1947 and 1959: Pioneer Experimentations of Performance Arts”. *Ponencia*. International Conferences Arts, Humanities & Social Sciences, Hawaii University, 2014.

LEVIN, J.: “Lady MacBeth and the Daemonologie of Hysteria”, *ELH*, Vol. 69, No. 1 Spring, 2002, pp. 21-55.

LIEUTAUD, J.: *Précis de médecine pratique*. 13ª ed., París, Vincet, 1764.

LISTA, G.: *Marinetti et le futurisme*. Lausana, Éditions L’Age d’Homme, 1977.

LOMBROSO, C.: *Atlas Criminal*. Sociedad española de criminología, escuela de criminología de cataluña (eds), Valladolid, Editorial Maxtor, 2006.

LOMBROSO, C., *Criminal Man*. Durham, Duke University Press, 2006.

LOMBROSO, C.: *Hypnotisme et Spiritisme*. París, Flammarion, 1910.

LOMBROSO, C. y FERRERO, G. *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*. Turín, Roux, 1893.

LÓPEZ DE MUNAIN, G.: “La máscara mortuoria como imagen aurática. Tiempo, memoria y semejanza”, *VIII Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*, núm. 8, junio 2013, pp. 233-242.

LÓPEZ PIÑERO, J. M. y MORALES MESSEGUER, J. M.: *Neurosis y psicoterapia. Un estudio histórico*. Madrid, Espasa Calpe, 1970.

LUSTRAC, P.: “De la Métachorie à Parade .Valentine de Saint-Point et les Ballets Russes”. En: Adrien Sina (ed.). *Feminine Futures, Les presses du réel*. Dijon, 2011, pp. 84-93.

LUSTY, N.; *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*. Surrey, Ashgate, 2007.

LUYS, J.B.: *Les émotions chez les hypnotiques, étudiées à l'aide de substances médicamenteuses ou toxiques agissant à distance*. Paris, Librairie Ém. Lefrançois, 1888.

MACDONALD, M. (ed.): *Witchcraft and Hysteria in Renaissance England: Edward Jorden and the Mary Glover Case*. Londres, Routledge, 1991.

MAHON, A. “Beauté”. En: Didier Ottinger (dir.). *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. Paris, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013, p. 20.

MAINES, R.P.: *The Technology of Orgasm. “Hysteria”, the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1999.

MALOMO, A.O, IDOWU, O. E., OSUAGWU , F.C.: “Lessons from History: Human Anatomy, from the Origin to the Renaissance”, *International Journal of Morphology*, Vol. 24, nº 1, 2006, pp. 99-104.

MANCOFF, D.N.: *Danger! Women Artists at Work*. Londres, Merrell, 2012.

MAÑERO RODICIO, J.: “Acción surrealista y medios de intervención. El surrealismo en las revistas, 1930-1929”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, pp. 209-258.

MARQUER, B.: *Les romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique. Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*. Ginebra, Droz, 2008.

MAUPASSANT, G.: “Une femme”. Gil Blas, 16 de agosto de 1882, *Chroniques*, Paris, UGE, 1980.

MAYAYO, P.: *André Masson: Mitologías*. Madrid, Metáforas del movimiento moderno, 2002.

MAYAYO, P.: "En torno a Charcot: imágenes de la histeria", *Jano*, vol. 1.649, 27 abril-3 de mayo, pp. 52-54, 2007.

MAYAYO, P.: *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Ed. Cátedra, 2003.

MAYAYO, P.: *Louise Bourgeois*. Hondarribia, Nerea, 2002.

MEIGE, H.: *Charcot artiste*. París, Masson et Cie. Éditeurs, 1925.

MEREWETHER, C.: *The Archive*. Londres, Whitechapel Gallery, 2006.

MICALE, M. S.: *Approaching Hysteria: Disease and its Interpretations*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1995.

MITCHEL, S.W.: "Rest in The Treatment of Nervous Disease". En: Seguin, E.C. *A Series of American Clinical Lectures*. Volumen I. No. IV, 1875.

MOORE, N.G.: "Le "danseur de Corde": The Metaphysics of Métachorie". En: Adrien Sina (ed.). *Feminine Futures*. Dijon, *Les presses du réel*, 2011, p. 43.

MOORE, N.G.: The "gestes Métachoriques" of Vivian Postel Du Mas". En: Adrien Sina (ed.). *Feminine Futures*. Dijon, *Les presses du réel*, 2011, pp. 44-45.

MOORE, N.G.: "Transformative Geometries: Interpreting Daint Point's Figure Idéiste". En: Adrien Sina (ed.). *Feminine Futures*. Dijon, *Les presses du réel*, 2011, pp. 41-42.

MOORE, N.G.: "Valentine de Saint-Point's First Recitals of Dance, Poetry, and Music". En: Adrien Sina (ed.). *Feminine Futures*. Dijon, *Les presses du réel*, 2011, pp. 38-39.

MOREL, B. A.: *Études cliniques. traité théorique et pratique des maladies mentales considérées dans leur nature, leur traitement, et dans leurs rapport avec la medecine légale des aliénés*. Nancy, Grimblot et Raybois, 1851.

MOREL, B. A.: *Études cliniques. traité théorique et pratique des maladies mentales considérées dans leur nature, leur traitement, et dans leurs rapport avec la medecine légale des aliénés*. Tomo II. París, Víctor Masson, 1863.

MOREL, B. A.: *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*. París, J.B. Baillière, 1857.

MOREL, B. A.: *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine. Atlas*. París, J.B. Baillière, 1857.

MORISON, A. *The Physiognomy of Mental Diseases*. Londres, Longman and Co., 1843.

MUCHEMBLED, R.: *Orgasm and the West*. Cambridge, Polity Press, 2008.

NÈRET, G.: *EROTICA 20th Century*. Vol. II, Colonia, Taschen, 2001.

MULVEY, L.: *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Centro de semiótica y teoría del espectáculo, 1988.

NIXON, M.: *Fantastic Reality. Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*. Massachusets, MIT, 2005.

NÚÑEZ, M.: “Algunos cuerpos se definen en negativo”. En: *Marina Núñez*. Ed. Centro de Arte de Salamanca 2002, pp. 8-9.

O'REILLY, S.: *The Body in Contemporary Art*. Nueva York, Thames and Hudson, 2009.

ORLICH, I.A.: “Surrealism and The Feminine Element: André Breton's Nadja and

Gellu Naum's Zenobia", *Philologica Jassyensia*, año II, núm. 2, 2006, p. 213-224.

OTTINGER, D. (dir.): *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. París, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013.

OTTINGER, D. *Surréalisme*. París, Ed. Centre Pompidou, 2011.

PARENT, A., PARENT, M. y LEROUX-HUGON, V.: "Jules Bernard Luys: A Singular Figure of 19th Century Neurology", *The Canadian Journal of Neurological Sciences*, vol. 29, núm. 3, agosto, 2002, pp. 282-288.

PARK, K.: "Cadden, Laqueur, and the "One-Sex Body", Medieval Feminist Forum. *Journal of the society for Medieval Feminist Scholarship*, volumen 46, 2010.

PAZ, O.: "André Breton o la búsqueda del comienzo." En: *Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*. México, Editorial Vueltas, 1996, pp. 61-77.

PÉREZ-RINCÓN, H.: "El teatro de las histéricas. De cómo charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos". En: *La Ciencia para Todos*. México, Editorial Fondo de cultura económica, 1998.

PERKINS GILMAN, C.: *The Yellow Wallpaper*. Boston, Rockwell & Churchill Press, 1901.

PETERSON, K. L.: "Historica Passio: Early Modern Medicine, King Lear, and Editorial Practice", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 57, No. 1, Spring, 2006, pp. 1-22

PIGEAUD, J.: "Folie et cure de la folie chez les dédécins de l'antiquité greco-romaine. La manie", *Les Belles Lettres*, 112, 1987.

POIVERT, M.: "Politique de l'éclair. André Breton et la photographie", *Études photographiques*. Núm. 7, mayo 2000.

POLLOCK, G.: *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid, Cátedra, 2010.

PRAMPOLINI, E.: “Futurist Stage Design”. En: RAINEY, L., POGGI, C. y WITTMAN, L. *Futurism. An Anthology*. New Haven, Yale University Press, 2009.

PRANGEY, M. *Chansons de salles de garde*. Amsterdam, Ediciones Du Scorpion, 1936.

PRECIADO, B.: “Cuerpo impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados”. *Resumen del seminario impartido del 2 al 4 de noviembre*. Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla, 2011, s.e.

PRECIADO, B.: “Cuerpos inapropiables”. *Notas de conferencia*. MACBA, Barcelona, 10 Julio 2014, s.e.

PRECIADO, B.: *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, Anagrama, 2011.

PRECIADO, B.: *Somateca. Notas de clase*. Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia. Madrid, 2012, s.e.

PRECIADO, B.: *Testo Yonqui*. Madrid, Espasa, 2008.

PREZIOSI D.: *The Art of Art History*. Nueva York, Oxford University Press, 2009.

QUIGNARD, P.: “El sexo y el espanto”, *Cuadernos de Litoral*, Edelp, 2000.

QURESHI, S. : “Displaying Sara Baartman, the ‘Hottentot Venus’”, *History of Science*, vol. 42, 2004, p.233-257

RANCIÈRE, J.: *The Future of the Image*. Londres, Verso, 2009.

RANDOLPH, J.; REINKE, S.: *Simbolization and its Discontents*. Toronto, YYY Books, 1997, pp. 153-159.

RE, L.: “Valentine de Saint-Point, Riciotto Canudo, F. T. Marinetti: Eroticism, Violence and Feminism from Prewar Paris to Colonial Cairo”, *Cuaderni d’Italianistica*, 24, núm. 2, 2003, pp. 37-67.

RECKITT, H. *Art and Feminism*. Londres, Nueva York, Phaidon, 2014.

REGINALD, S.: *The Discoverie of Witchcraft*. Londres, Pater Noster Row, 1584/1886.

REGINALD S.: *The discovery of Witchcraft*. Londres, Elliot Stock, 1886.

REGNARD, P.: *Les maladies épidémiques de l’esprit; sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs*. París, E. Plon Nourrit & Cie, 1887.

RICHER, P.: *Études cliniques sur la grande hystérie et hystéro-épilepsie*. París, Adrien Delahaye y Émile Lecrosnier, 1885.

RICHER, P.: *Introduction a l’étude de la figure humaine*. París, Gaultier Magnier, 1902.

RICHER, P.: *L’art et la médecine*. París, Gaultier, Magnier & Cie, 1902.

RÍO, V.: “El miedo de William Kemmler”, en “Marina Núñez. Antimateria”, *catálogo*, Pelayo Mutua de Seguros, Madrid 2001, pp. 7-10.

ROBERTSON, E.: *Arp: Painter, Poet, Sculptor*. New Haven, Yale University Press, 2006.

RODRÍGUEZ-ESCUADERO, P.: “Idea y representación de la mujer en el surrealismo”, *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo II-4, 1989.

ROSEN, B.: *Witchcraft in England, 1558-1618*. Amherst, The University of Massachusetts Print, 1991.

ROUDINESCO, E.: *La Batalla de Cien Años. Historia del Psicoanálisis en Francia (1885-1939)*. Volumen I. Madrid, Fundamentos, 1988.

ROUSELLE, A.: "Personal Status and Sexual Practice in the Roman Empire", *Fragments*, pp. 301-303

RUMMO, G.: *Iconografia fotografica del grande isterismo (istero-epilessia)*. Nápoles, Angelo Trani, 1890.

RUTHERFORD, S.: *The Victorian Asylum*. Oxford, Shire Publications, 2011.

SAINT-HILAIRE, G., CUVIER, F.: *Histoire naturelle des mammifères, avec des figures originales enluminées, dessinées d'après des animaux vivants*. París, M.C. de Lasteyrie ed., 1819.

SAINT-POINT, V.: "La Métachorie". En: Adrien Sina (ed.). *Feminine Futures*. Dijon, Les presses du réel, 2011, pp. 48-53.

SANTOS, A., MARTIN, V., FLICHE, A.: *Historia de la Iglesia, Iglesias orientales separadas*. Vol 30. Valencia, EDICEP, 1978.

SCULL, A.: *Hysteria. The disturbing history*. Nueva York, Oxford University Press, 2009.

SCULL, A.: *Madness, A Very Short Introduction*. Nueva York, Oxford University Press, 2011, p. 71.

SCHIEBINGER, L.: "Skeleton in the Closet: The First Illustrations of the Female Skeleton in Eighteenth-Century Anatomy". En: GALLAGHER, C., LAQUEUR, T. (dirs.): *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*. Berkeley, University of California Press, 1987, pp. 42-82.

SCHIEBINGER, L.: *Nature's Body. Sexual Politics and the Making of Modern Science*. Londres, Pandora, 1993.

SCHIEBINGER, L.: *The Mind Has Not Sex. Women in the Origins of Modern Science*. Boston, Harvard University Press, 1991.

SCHILEINER, W.: “Early Modern Controversies about the One-Sex Model”, *Renaissance Quarterly*, Vol. 53, N° 1, Spring, 2000.

SCHUTZMAN, M.: *The Real Thing. Performance, Hysteria, and Advertising*. University Press of New England, Hannover, 1999.

SEMIN, D.: “Femme-objet”. En: Didier Ottinger (dir.): *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Paris, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013, p. 122-123.

SHAKESPEARE: *King Lear*. En: Manis, J. (ed). Filadelfia, Penn University, 1997.

SHOWALTER, E.: *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. Londres, Virago, 1987.

SIEGEL, R. H.: “Galen on psychology, psychopathology, and function and diseases of the nervous system”, Book Review, *Medical History*, Vol. 19, núm. 1, enero 1975, pp. 99 – 100.

SIEGEL, R. E.: “Galen on the affected parts”, Book review, *Cambridge Journals Medical History*, vol. 21, nº. 2, Abril 1977, pp. 212.

SIMONS, P.: *The Sex of Men in Premodern Europe: a Cultural History*. Nueva York, Cambridge University Press, 2011.

SINA, A.: “Tragédies Charnelles: Valentine de Saint-Point Poèmes-Drames-Idéistes d'Amour et de Guerre. En: Adrien Sina (ed.). *Feminine Futures*. Dijon, Les presses du réel. 2011, pp. 54-65.

SINA, A.: “Valentine de Saint-Point. L’Art de la Chair et le Manifeste Futuriste de la Luxure. En: Adrien Sina (ed.). *Feminine Futures*. Dijon, Les presses du réel, 2011, pp. 26-27.

SINA, A.; WILSON, S.: “Action féminine: Valentine de Saint-Point”, *Tate Etc.*, núm. 16, verano 2009.

SMELLIE, W. *A sett of anatomical tables, with explanations, and an abridgment, of the practice of midwifery*. Londres, 1754, s.e.

SNIGUROWICZ, D.: “The Phénomènes Dilemma”. En: Tremin, S. (ed): *Foucault and the Government of Disability*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.

SOMMER, M.: *The History of Witchcraft and Demonology*. Nueva York, Carol Publishing Group Editions, 1993.

SOS PEÑA, R. y POLLOCK, D.: “La polémica de la Escuela de la Salpêtrière y la Escuela de Nancy. Su impacto en las Ciencias Sociales.” *Revista de Historia de la Psicología*. Vol. 19, núm. 2-3, pp. 66-75.

SOURIAU, P.: *The Aesthetics of Movement*, Massachussets, University of Massachussets Press, 1983.

STOLBERG, M.: “A Woman Down to her Bones. The Anatomy of Sexual Differences in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries”, *Isis*, Vol. 94, pp. 274–299.

SU, T.-Ch. “Hysteria, the Medical Hypothesis the Suffocation of the Mother and the “Polymorphus Technique of Power”: A Foucaultian Reading of Edward Jorden’s”, *Concentric: Literary and Cultural Studies*, vol. 30, nº1, Enero, 2004, pp. 65-91.

SUÁREZ ESCOBAR, M.: “Sexualidad, demonios e histeria en un caso de la inquisición novohispana”, *Revista Tiempo y Escritura*, número 9, julio-dic 2006.

SUBIRATS, E.: *La linterna mágica: vanguardia, media y cultura tardomoderna*.

Madrid, Siruela, 1997.

TAKÁCS, J.: “The Double Life of Kertbeny”. En: HEKMA, G. (ed.) *Past and Present of Radical Sexual Politics*. Amsterdam, UvA – Mosse Foundation, 2004, pp. 26-40.

TARDE, G.: *Les lois de l'imitation*. París, Kimé, 1993.

TAYLOR, S.: *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*. Massachussets, MIT Press, 2000.

TELLIEZ, B.: Les pratiques carnavalesques des internes en médecine en France : à la frontière de l'art et la vie, *Acta Iassyensi Comparationis*, Número10, 2012.

THODE-ARORA, H. “La firme hambourgeoise” de Carl Hagenbeck. En: BLANCHARD, P., BANCEL,N., BOËTSCH,G.,DEROO,É. y FORSDICK, C. *Human Zoos. Science and the Spectacle in the Age of Colonial Empires*. Liverpool, Liverpool University Press, 2008, p. 134.

THOMSON, L.: *Los surrealistas*. Sussex, Ivy Press, 2009.

TIES, D.: “”Romanticismo e histeria en España”, *Revista Anales de la literatura*. Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, departamento de literatura española, número 18, 2005, pp. 215-225.

TONDINI, G.: *L'Image Obscène (The Obscene Image): Parisian Hospital Break Room Graffiti*. Brooklyn, Mark Batty Publisher, 2010.

TRILLAT, E.: *Histoire de l'hystérie*. París, Frison Roche, 2006.

TRILLAT, E.: *Histoire de l'hysterie*. París, Seghers, 1986.

TZARA, T.: *Sept manifestes Dada et Lampisteries*. París, Fayard/Pauvert, 1978.

TZARA, T.: *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. Londres, Oneworld Classic, 2011.

TZARA, T.: *Siete manifestos Dadá*. Barcelona, Tusquets, 2013.

UMBRO, A. (ed.): *Documents of 20th. Century Art: Futurist Manifestos*. Nueva York, Viking Press, 1973.

URLIN, E.L. *Dancing. Ancient and Modern*. New York, Appleton and Co., 1912.

VEITH, I.: *Hysteria, the History of a disease*. Chicago, The University of Chicago Press, 1965.

VIEUILLE, C.: “Nusch, portrait d'une muse du Surréalisme”. *Artelittera*, París, 2010. Vol. 1, No. 2, Winter, 1975, pp. 567-584.

WAJCMAN, G.: “Hystérie et surréalisme”. En: OTTINGER, D. (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. París, Ed. Gallimard/Centre Pompidou, 2013, p. 146-147.

WALKER BYNUM, C.: “The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages”. En: FEHER, M. *Fragments for a History of the Human Body*. Nueva York, Urzone, 1989.

WALUSINSKI, O.: “Louise Augustine Gleizes”, *European Neurology*, número 69, tomo 4, 2013, pp. 226-228.

WEBB, P. y SHORT, R.: *Hans Bellmer*. Londres, Quartet Books, 1985.

WHITE, H.: *Metahistoria. La imaginación histórica en el siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1998

WHITING, S.: *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*. Oxford, Oxford University Press, 1999.

WILLIS, T.: *An Essay on the Pathology of the Brain and Nervous Stock*. Londres, Dring, Harper and Leigh, 1681.

WILLIS, T.: *Cerebri anatome*. Londres, James Flesher, Joseph Martyn and James Allestry, 1664.

WOLF, A.: *A History of Science, Technology and Philosophy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Londres, George Allen & Unwin, 1935.

WOOLF, V.: *The Selected Works of Virginia Woolf*. Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd, , 2007.

REFERENCIAS DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN O GRANDES ARCHIVOS EN LA RED ELECTRÓNICA

ALDUY, C., “Reinassance Body Project”. Stanford University Press, 2007, en
<<http://www.stanford.edu/dept/fren-ital/cgi-bin/rbp/>>

“Anatomia Collection”, en *Fisher Library Digital Collections*, University of Toronto Libraries, en <<http://link.library.utoronto.ca/anatomia/application>>

“Andreas Vesalius's De Humani Corporis Fabrica”, en *Turning the pages*, National Library of Medicine, en <<http://archive.nlm.nih.gov/proj/ttp/intro.htm>>

“Ars Anatomica. Imaging the Reinassance Body”. The University of Edinburgh, en
<<http://images.is.ed.ac.uk/>>

BÉHAR, H. (dir.), “Melusine”. *Le Centre de Recherches sur le Surréalisme*, Universidad de Paris III Sorbone-Nouvelle. <<http://melusine.univ-paris3.fr/>>

BRIMSTONE, “Witches in Early Modern England”, en
<<http://witching.org/brimstone/detail.php?mode=personshorttitle&title=211> >

CAIRE, M., “Désiré-Magloire Bourneville (2012)”, *Histoire de la Psychiatrie en France*, en
<<http://psychiatrie.histoire.free.fr/pers/bio/bourneville.htm>>

CELSUS, C.A., “De Medicina”, W. G. Spencer (trad.), Vol. I, Loeb Classical Library Edition, Universidad de Chicago, 1938, en
<http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Celsus/2*.html#1>

“Cyberneticzoo. A History of Cybernetic Animals and Early Robots”, en
<cyberneticzoo.com>

DOLINGER, A., “An introduction to the history and culture of Pharaonic Egypt”, 2002, en <<http://www.reshafim.org.il/ad/egypt/sitemap.htm>>

FRESQUET, J., “Charles Victor Daremberg (1817-1872)”, Instituto de Historia de la Medicina y de la Ciencia (Universitat de València-CSIC), 2009, en
<<http://www.historiadelamedicina.org/daremberg.html>>

GALTON, F., “Sir Francis Galton”, en <<http://galton.org>>

GARRISON, D. y HAST, M., “On the Fabric of the Human Body. An annotated translation of the 1543 and 1555 editions of Andreas Vesalius' De Humani Corporis Fabrica”, Northwestern University, libro I, Marzo, 2003, en
<<http://vesalius.northwestern.edu/>>

GROUPE DE RECHERCH ACHAC, Colonisation, inmigration, post-colonisliame, en
<<http://www.achac.com/>>

HEYRAUD, V., “Feydeau, les derniers feux du vaudevill et le céclin de l’hystérie”. *Fábula*, 19 de febrero 2012, en <<http://www.fabula.org/colloques/document1649.php>>

HOTTIN, C., “Fresques des salles de garde. Artistes et médecins, médecins artistes”, *In Situ*, numéro 17, 2011, en

<http://books.google.es/books?id=LUdTAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>

KING, H., “Seeds, wombs and “legitimate rape”, *Wonders and marvels*. Vanderbilt University, septembre, 10, 2012, en <<http://www.wondersandmarvels.com>>

“Le Plaisir des Dieux. Association Francis Dumez Salles de Gardes des Internes des Hopitaux de Paris”, en <<http://www.leplaisirdesdieux.fr>>

LITTRÉ. E., “Traducción de los textos de Hipócrates”. *BiuSanté. Histoire de la Santé. Bibliothèque Numérique Medic@. Catalogue des textes en ligne. (1839-1863)*, en <<http://www2.biusante.parisdescartes.fr/livanc/?cote=06522x02&do=chapitre>>

MANIS, J. (ed), “Shakespeare. The Tragedy of King Lear”. *University Electronic Classics Series, 1997-2013*, en <<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/shakesp/learall.pdf>>

MARQUER, B., “Avant-propos”, en MARQUER, B., MERELLO, I. (eds), *Actes de Colloque Cesare Lombroso et la vérité des Corps*, Génova, 24-25 septembre 2004, en *Publif@rum* n.1, 2005, en <<http://www.publifarum.farum.it/n01.php?lang=fr>>

MARQUER, B., “Lombroso et l’École de la Salpêtrière : du bon usage du cliché”, *Actes de Colloque Cesare Lombroso et la vérité des Corps*, Génova, 24-25 septembre 2004, en *Publif@rum* n.1, 2005, en <<http://www.publifarum.farum.it/n01.php?lang=fr>>

National Library of Medicine, “Catalogue: Translations of Earlier Sources”, *Islamic Medical Manuscripts at the National Library of Medicine*, Bethesda, en <<http://www.nlm.nih.gov/hmd/arabic/galen.html>>

PASCAUD F., “Arcane 17”, en <<http://www.arcane-17.com/pages/revues-originales/la-revolution-surrealiste-de-1-a-12.html#comment>>

PLATÓN., *Obras completas*, 1872, tomo 6, tr. Patricio de Azcárate en
<<http://www.filosofia.org/cla/pla/azf06131.htm>>

QUIRKE, S., (trad.), “Kahun Papyrus. Manuscript for the Health of Mother and Child”,
Digital Egypt for Universities, University College, 2002, en
<<http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/med/birthpapyrus.html>>

SUMMER, M., “The Hystory of Wichtcraft and Demonology”, *Hathi Trust Digital Library*, 1956, en
<<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015000859002;view=1up;seq=27>>

“Withcraft Collection”, Cornell University Library, Ithaca, 2012-2015, en
<<http://digital.library.cornell.edu/w/witch/>>

REFERENCIAS DE LIBROS Y ARTÍCULOS DE REVISTA EN LA RED ELECTRÓNICA

ABOLGASSEMI, M., “La beauté sera convulsive (André Breton)”. *Conferencia*,
Círculo de reflexión universitario del Liceo Chateaubriand de Rennes, octubre, 2008,
en <www.abolgassemi.fr>

ALBERTI, M., *De morbis imaginariis hypochondriacorum*, *Cristiani Hendelii*,
Turinga, 1755, en
<http://books.google.es/books?id=LUdTAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>

BALL, H., *Manifiesto Dadá*, 14 de Julio de 1916, en
<<http://manifestosarchive.blogspot.com.es/2011/11/hugo-ball-dada-manifesto.html>>

CLEMENTS, A., "At Performa: Valentine de Saint-Point, the Feminist Futurist", *The L Magazine*, septembre, 2009, en <<http://www.thelmagazine.com/2009/11/at-performa-valentine-de-saint-point-the-feminist-futurist/>>

DENZINGER, E., *Enchiridium symbolorum, Friburgi Brisgoviae*, Open Library, B. Herder, 1911, en
<<https://archive.org/stream/enchiridionsymbo00denz#page/n87/mode/2up>>

MARTÍNEZ, J. "Marina Núñez". *Mètode 63*, Otoño 2009. Universitat de Valencia, en
<<http://metode.cat/es/revistas/metodart/marina-nunez>>

MERLO, B., "De l'esthétisation de l'histèrie à sa mise en scène contemporaine: persistance du corps spectaculaire", *AdHoc*, en
<<http://www.cellam.fr/wpcontent/uploads/2012/07/SpectaculaireMERLOrévisé.pdf>>

MURILLO-GODÍNEZ, G., "El clitoris. Aspectos médicos y sociales", *Revista Electrónica de Portales Médicos.com.*, 2012, en
<<http://www.portalesmedicos.com/publicaciones/articles/3839/1/El-Clitoris-Aspectos-medicos-y-sociales-.html>>

RIDGWAY, S., "Sexuality and Modernity", *Isis Creation*, 1997, en
<<http://www.isis.aust.com/stephan/writings/sexuality/pref.htm>>

SAVAGE-SMITH, E., "Catalogue: Translations of Earlier Sources", Islamic Medical Manuscripts at the National Library of Medicine, National Library of Medicine, Bethesda, en <<http://www.nlm.nih.gov/hmd/arabic/galen.html>>

TAYLOR, S., "Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago: The Wandering Libido and the Hysterical Body". Chicago, Mary Louise Reynolds Collection of the Art Institute of Chicago, pp. 1-25, en <<http://www.artic.edu/reynolds/essays/taylor.php>>

TRILLAT, E., "Promenade a travers de l'histoire de l'hysterie", *Perseé*, en
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hes_0752-5702_1984_num_3_4_1371>

REFERENCIAS DE DICCIONARIOS EN LÍNEA

CORTÉS, F., “Clitoris”, en *Diccionario médico Universidad de Salamanca*, 2012, en <<http://dicciomed.eusal.es/palabra/clitoris>>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA., *Diccionario de la Real Academia española*, 22^a edición, 2012, en <<http://lema.rae.es/drae>>

RÉGNIER, C., “La photographie médicale aux Éditions Jean-Baptiste Baillière.Bibliothèque numérique Medic@: Editions Ballière”. *Bibliothèque Interuniversitaire de santé*, París, en <<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/bailliere/bailliere02.htm>>

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, *Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico*, 2010, en <<http://dicciomed.eusal.es>>

FUENTES GUBERNAMENTALES EN LÍNEA

“Historia de Francia”, en *Museo de la Historia de Francia, Châteu de Versailles*, 2012, en <<http://es.chateauversailles.fr/es/discover-the-estate/the-palace/the-palace/museum-of-the-history-of-france>>

“Historia de Juan Vucetich”, *Ministerio de Seguridad Gobierno de Argentina*, en <<http://www.mseg.gba.gov.ar/Juan%20Vucetich/juanvucetich.htm>>

“Histoire du Jardin”, París, *Jardin d’Acclimatation*, en <<http://www.jardindacclimatation.fr/histoire>>

“Albumes de postales”, *Culture. Communication, Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia*, en
 <<http://www.culture.gouv.fr/documentation/carpo/Albums/soury-19.htm>>

FUENTES PERIODÍSTICAS

BARBIER, M., “Face à la “pègre bourgeoise”, louis aragon défend " le monstre en jupons”, *L’Humanité*, viernes 18 de Julio 2014, en <<http://www.humanite.fr/face-la-pegre-bourgeoise-louis-aragon-defend-le-monstre-en-jupons-547655>>

BELON, J., “La Mi-Carême- Le Bal des folles a La Salpêtrière”, en *Le Monde Illustré* , año 34, número 1721, 22 de marzo de 1890, p. 188.

BIENVENU, L., *Le Trombinoscope*, Biblioteca nacional de Francia, noviembre 1874.

BRANDON, G., “Weekend Report: 'Takers,' 'Last Exorcism' Possess Top Two Spots”. *BoxOfficeMojo*, agosto 30, 2010, en
 <<http://www.boxofficemojo.com/news/?id=2903&p=.htm>>

DAGEN, P., “Bellmer explore l'inconscient”, *Le Monde*, 9 de marzo, 2006.

MAUPASSANT, G., “Une femme”, *Gil Blas*, 16 de agosto de 1882, en *Chroniques*, París, UGE, 1980, p. 111.

“La folie costumée”. *L’univers Illustrée*, año 31, número 1721, 17 de marzo de 1888, pp. 170-171.

“Le Bal des folles”. *Le Petite Parisien*, año doce, número 3794, 19 de marzo de 1887, p. 2.

“Le Bal des folles a l’hôpital de la Salpêtrière”. *L’univers Illustrée*, 8 de marzo de 1888, pp. 173.

MYERS, C. S., “A Final Contribution to the Study of the Shell Shock”. *The Lancet*, enero, 11, 1919.

MARINETTI, F.T., “Le Music-Hall: Manifeste futuriste”, *Daily-Mail*, 21 de noviembre de 1913.

MARINETTI, F.T., “Manifeste du Futurisme”. *Le Figaro*. 20 de febrero de 1909, año 56, 3a serie, núm. 51, portada.

“The Fenayrou Trial”, *The Spectator Magazine*, 19 agosto 1882, p. 10.

“Un bal á La Salpêtrière”. *Le Monde Illustrée*, año 34, número 1721, 22 de marzo de 1890, p. 179.

WILSON, C., “An Artist Finds a Dignified Ending for an Ugly Story”, *The New York Times*, 11 de febrero, 2013.

ENTREVISTAS y CONFERENCIAS EN LA RED

GRZINIC, M.: “Inapprriate/d Artificiality”. *Entrevista a Trinh T. Monh-Ha.*, en <<http://trinhminh-ha.squarespace.com/inappropriated-artificiality/>>

KING, H., “The Flashing Midwife”, entrevista para *Classics Confidential*, Marzo 13, 2012, en <<http://www.youtube.com/watch?v=IkMILds1Gg4>>

PRECIADO, B. “Cuerpos inapropiables”, *audio de ponencia*. Barcelona, MACBA, 10 de julio del 2014, en: <<http://www.macba.cat/es/audio-beatriz-preciado-cuerpos-inapropiables>>

THURAM, L., “L’invention du sauvage”, *Argumento de la exposición*. París, Museo du quai Branly, 23 noviembre 2011 al 3 de junio 2012, en
<https://www.youtube.com/watch?v=pXE0CvNZZ_w#t=15>

VILLA, R.: “Las mujeres en el surrealismo”. *Sesión del curso monográfico El surrealismo*. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 20 de noviembre del 2014, en <https://www.youtube.com/watch?v=DGv_tVHRS7M>

REFERENCIAS CINEMATOGRAFICAS Y DE VÍDEOS

ACOSTA, G. et al.: “Papin. Un pequeño documental”. Vídeo realizado para el curso impartido por Rocío Murillo, Universidad de Costa Rica, 2013, en
<<https://www.youtube.com/watch?v=HSHfYNDh4tk>>

BRANDON, G., Weekend Report: 'Takers,' 'Last Exorcism' Possess Top Two Spots, BoxOfficeMojo, agosto 30, 2010, en:
<<http://www.boxofficemojo.com/news/?id=2903&p=.htm>>

CHRISTENSEN, B., *Häxan, (La brujería a través de los tiempos, tit. en castellano)*. Guión de Benjamin Christensen, Svensk Film, 1922, en
<<https://www.youtube.com/watch?v=3ZzKvBT0KHE>>, versión restaurada en
<<https://www.youtube.com/watch?v=4cx3YZ-4zCA>>

“Dada and Cabaret Voltaire”, (trozo) de Greta Deses, 1969, en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=fkl92oV1kMc>>

DUCHAMP, M.: *Anemic Cinéma*, 1926, 6 min, en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=dXINTf8kXCc>>

WEINE, R., *Das Cabinet des Dr. Caligari*, (*El gabinete del Dr. Caligari*, tit. en castellano), Decla-Bioscop, 1920, 71 min., en:

<<https://www.youtube.com/watch?v=bMJ0hdxG18Y>>

REFERENCIAS A PÁGINAS ELECTRÓNICAS DE EXPOSICIONES Y HOMENAJES A PERSONAJES O EVENTOS HISTÓRICOS

Auctions Phillips, “Catálogo”, Nueva York. En: <<http://www.phillips.com/>>

“Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art”. *Exposición*. International Center of Photography, enero-mayo, Nueva York, 2008.

“Alma. A life full of passion”. Sitio electrónico dedicado a Alma Malher, en:

<http://www.almamahler.at/engl/on_tour/01_a_life_full_of_passion.html>

“Chansons de sale de garde”, Chansons de Salles de Gardes, Amsterdam, 1931, s.e. recuperado en Febrero del 2014 de: <<http://www.cdsdg.com>>

“Doll-makers of the 20s and 30s”. En: lottieflowermaker, en

<<https://lottieflowermaker.wordpress.com/2013/11/25/dollmakers-of-the-20s-and-30s/>>

Emily Carr, página homenaje, en

<<http://www.bcarchives.gov.bc.ca/exhibits/timemach/galler10/frames/carr.htm>>

“Italian Futurism, 1909–1944: Reconstructing the Universe”, *Exposición*. Febrero-Septiembre, 2014, Museo Guggenheim New York, en

<<http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/5354>>

Futur-ism. Página electrónica dedicada a la recopilación de documentos y obra del

Futurismo, en <<http://www.futur-ism.it>>

Lotte Pritzel. “Lotte Pritzel and Her Wax Figurines”, en <<http://www.lotte-pritzel.de/index-e.html#>>

“Más allá del tiempo y del espacio. El descubrimiento del Greco”. *Museo Nacional de Escultura, Palacio de Villena*, con vídeo explicativo de la exposición del 30 de Abril al 3 de agosto del 2014, en
<http://www.mcu.es/promoArte/Novedades/EntreElCieloYLaTierra_MEsculturaValladolid.html>

“The Universe of Futurism 1909-1936”, Exposición abril-julio 2010, Buenos Aires, Fundación PROA, en
< <http://proa.org/eng/exhibition-el-universo-futurista.php#exhibicion>>

OTROS CATÁLOGOS

“Itinerarios 2002/03. X Becas de Artes Plásticas del 12 de mayo al 27 de Junio de 2004”. Fundación Marcelino Botín, Santander, 2004.

“On Minded Prints, on Prints Minded. Gráfica contemporánea de campo expandido”. Grupo dx5 eds., Universidad de Vigo, 2011.

REFERENCIAS DE PAGINAS ELECTRÓNICAS DE ARTISTAS INCLUIDAS EN LA INVESTIGACIÓN

BELOFF, Z., página electrónica, en <<http://www.zoebeloff.com/>>

JOLICOEUR, N, página electrónica, en <<http://www.nicolejolicoeur.com/>>

LEHU, S., página electrónica , en <<http://www.stephanielehu.com>>

LUTKER, S., página electrónica, en <<http://www.shanalutker.com/>>

MANNING, V., página electrónica, en<www.victoriamanning.com>

NÚÑEZ, M., página electrónica, en< <http://www.marinanunez.net/>>

RIZZO, M., página electrónica en <<http://magalirizzo.blogspot.com.es/>>

VÍVER, J., página electrónica, en < <http://www.javierviver.com/> >

NOTAS DE PRENSA Y ENTREVISTAS PUBLICADAS EN LA RED ELECTRÓNICA CON LAS ARTISTAS INCLUIDAS/INCLUIDO EN LA INVESTIGACIÓN

ZOE BELOFF

BECKMAN, K.: “Impossible Spaces and Philosophical Toys: An Interview with Zoe Beloff”. *Grey Room*, The MIT Press, núm. 22, invierno 2006, pp. 68-85.

CALLENDER, A.: “Hallucinations and Hysteria: An Interview with Zoe Beloff”, *NY Art Beat*, 24 de Septiembre, 2008.

DONOVAN, T.: “5 Questions for Contemporary Practice with Zoe Beloff”, *Art21 Magazine*, julio 2, 2012, en <<http://blog.art21.org/2012/07/02/5-questions-for-contemporary-practice-with-zoe-beloff/#.VUnvctrmkq>>

HENDERSHOT, H.: "Of Ghosts and Machines: An Interview with Zoe Beloff". *Cinema Journal*, University of Texas Press, 45, Núm. 3, primavera 2006, pp. 130-140.

ISTOMINA, T.: "Conversation wit Zoe Beloff", *Metaleptic stories*, 18 de julio 2014, en <<http://metaleptic.blogspot.com.es/2014/07/conversation-with-zoe-beloff-zoebeloff.html>>

PARIKKA, J.: "With each project I find myself reimagining what cinema might be: An Interview with Zoe Beloff", *Electronic Book Review*, 24 de noviembre del 2011, en <<http://www.electronicbookreview.com/>>

NICOLE JOLICOEUR

JOLICOEUR, N.: Charcot: deux concepts de nature, *catálogo*, Québec, Artextes, 1988.

JOLICOEUR, N.: "Ici moi j'image", en *L'Image manquante*, Carnets 1, Montréal, Québec, Éditions les petits carnets, 2005.

JOLICOEUR, N., "La Plaie-image" en *Penser l'indiscipline, recherches interdisciplinaires en art contemporain*, Montréal, Québec, Optica, 2001.

JOLICOEUR, N.: "Le je/nous de Madeleine" en *L'art inquiet. Motifs d'engagement*, Galerie de l'UQAM, Montréal. Québec, 1998.

JOLICOEUR, N.: "Les Plaies-images", en *Art et médecine, nature/culture, Actes du colloque*, Museo de arte contemporáneo Montréal (MACM), Montreal, Quebec, 2001.

JOLICOEUR, N.: "Pour Nancy Spero". En: *L'image parlée /The Spoken Image*. Catálogo de Nancy Spero, Galerie de l'UQAM, Montréal, Québec, 2001.

JOLICOEUR, N., “Traité de la perfection”. *Catálogo*. Québec, Centre de diffusion et de production de la photographie, 1996.

JOLICOEUR, N. y LEFAVE, L., *Émettre du Silence in De la lumière*. Montreal, Quebec, La Centrale-Dazibao, 1995.

JOLICOEUR, N. y RANDOLPH, J., “La verité folle”. *Catálogo*. North Vancouver, Presentation House Cultural Society, 1989.

STÉPHANIE LEHU

“Entrevista sobre la serie fotográfica *La Belle indifférence*”, Tv Entrée libre de Francia, reportaje L’Hystérie con la participación de Georges Didi-Huberman, 2012.

L’Eté Contemporain Dracénois. Catálogo de la exposición, 2010.

“Mémoire[s], une exposition à découvrir”, en *Le Dauphiné Libéré*, 2014.

“Les photos de Stéphanie Lehu”, en *Le Dauphiné Libéré*, 2013

“L’hystérie mise en espace par Stéphanie Lehu” en *Le Dauphiné Libéré*, 2012.

“Piégés dans l’ascenseur par la photographe Stéphanie Lehu”, en *Var matin*, 2010.

“Stéphanie Lehu artiste photographe”, en *Le Dauphiné Libéré*, 2010

“Stéphanie Lehu artiste photographe”, en *Vibration Clandestine* n°12, 2010.

“Stéphanie Lehu”, en Catalogue La banlieue au féminin, édition Médiris, 2012

“Stéphanie Lehu”, en *Catalogue d’exposition Phot’Aix*, 2011.

“Stéphanie Lehu”, en Catalogue d’exposition 17ème Parcours de l’art, 2011.

“Stéphanie Lehu”, en Catalogue du 9ème Salon International d’Art Photographique de Pessac, 2011.

SHANA LUTKER

COTTER, H. “Happenstance”, en *Art in Review*, The New York Times, Diciembre 30, 2005.

COTTER, H. “November”, en *Art in Review*, The New York Times, Diciembre 22, 2006.

Cotter, H. 2005

HOFFMANN, J., “Fragments of an Analysis of a Case of Art”, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, 2007.

HOFFMANN, J., “Fragments of an Analysis of a Case of Art. Passengers: 1.4 Shana Lutker”. *Exhibitions*. Wattis Institute for Contemporary Art, en 2014 de:
<<http://archive.wattis.org/exhibitions/passengers-14-shana-lutker>>

"H.Y.S.T. et al. Shana Lutker". *Susanne Vielmetter Los Angeles Projects*, en <<https://www.vielmetter.com/exhibitions/past/303/view.html>>

“Interview: Shana Lutker. Tragically hipster Los Angeles”. September 29, 2008, en <<http://tragicallyhipsterla.blogspot.com.es/2008/09/interview-shana-lutker.html>>

LATIMER, Q., “Shana Lutker”, *Frieze*, núm. 141, septiembre 2011.

LUTKER, S., “Have you ever slapped a dead person?” Material aportado por la artista, s.e., s.f.

LUTKER, S. “A to B to E fo F to G to H to I to N: A Conversation with Augustine, André Breton, Albert Einstein, Sigmund Freud, Gradiva, Nadja, and I.” , Material aportado por la artista.

“Shana Lutker at Barbara Seiler: A. G. L. & X”,
Itinerant projects blog, en <<https://olgaistefan.wordpress.com/>>

“Shana Lutker – Guest Artist in May 2011”, *Atelierhaus*, en
<<http://www.sitterwerk.ch/en/studio-house/artistsprojects/event-detail/article/offenes-atelier-von-shana-lutker.html>>

“Shana Lutker “H.Y.S.T. et al” *Artnews*, en
<http://www.artnews.org/susannevielmetter/?exi=23576&Susanne_Vielmetter&Shana_Lutker>

Shana Lutker, en *Latin Art*, en <<http://www.latinart.com/>>

“Shana Lutker”, Weterling Gallery, en
<<http://www.wetterlinggallery.com/artists/shana-lutker>>

STEFAN, O., Shana Lutker at Barbara Seiler: A. G. L. & X. Correspondences.
Julio 17, 2011. Recuperado de : <<http://olgaistefan.wordpress.com/2011/07/17/shana-lutker-at-barbara-seiler-a-g-l-x/>>

Otis visiting artist Shana Lutker, en <<https://www.youtube.com/watch?v=P-GvpSpXffM>>

WU, C., “Shana Lutker”, *Artforum*, julio 2012, en
<<http://artforum.com/picks/id=25989&view=print>>

VICTORIA MANNING

DONOHUE, D. M., "Obsolescence" en exposición "Photo in Olean Library exhibit has unknown origin", *Catalogue*, Olean Times Herald, Junio 3, 2014, pp. A-1 and A-5, en <http://www.oleantimesherald.com/news/local/article_32602058-eb42-11e3-a993-001a4bcf887a.html>

MEIER, A.: "Exploring the Southern Edge of Bushwick Open Studios", en *Hyperallegic*, junio, 2013, <<http://hyperallegic.com/72504/exploring-the-southern-edge-of-bushwick-open-studios/>>

QUIMBY, C., "On the Cover: Victoria Manning", *Chronogram*, marzo, 1, 2013, <<http://www.chronogram.com/hudsonvalley/on-the-cover-victoria-manning/Content?oid=2148401>>

SPENCER, J. F., "Exploring the Southern Edge of Bushwick Open Studios", Arcadia Publishing, pp. 6, 20.

"Victoria Manning", *White Column*,
en<http://registry.whitecolumns.org/view_artist.php?artist=14953>
en<http://registry.whitecolumns.org/view_artist.php?artist=14953>

CARMEN NAVARRETE

ALIGA, J. V.: "Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español", en <http://www.macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/textos/desacuerdos_7/Juan_Vicente_Aliaga.pdf>

EXPÓSITO, M. y NAVARRETE, C.: "La libertad (y los derechos) (también el arte) no es algo dado, sino una conquista, y colectiva", en

<<http://aleph-arts.org/pens/libertad.html>>

NAVARRETE, C.: “Actividad artística en los tiempos del pensamiento único” en *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*, Consorcio de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003

NAVARRETE, C.: Apuntes La batalla de los géneros:

<<http://maquinaomaravilloso.net/index.php/2010/09/apuntes-sobre-arte-y-feminismo-en-espana/>>

NAVARRETE, C. y NAVARRETE, A.: “De eso no se habla, voces contra la violencia. In-Out House – Catálogo de Exposición, Universidad Politécnica de Valencia, 15 de Noviembre a 19 de Diciembre, 2012, en <<http://artecontraviolenciadegenero.org/?p=3380>>

NAVARRETE, C.: “Identidades en crisis, expandidas, situadas y deslocalizadas”, en *Fugas Subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades*, Universitat de València, 2005.

NAVARRETE, C.: Le cabinet des estampes (La sección de las estampas), École des Beaux-Arts de Grenoble 1994, en <<http://www.elviajero.org/futuropresente/artistas/navarrete/frame.html>>

NAVARRETE, C.: Mujeres y práctica artística, en

<<http://www.elviajero.org/futuropresente/textc/nava.html>>

NAVARRETE, C.: “Mujeres y práctica artística: algunas notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación y resistencia” en *Futuropresente. Prácticas artísticas en el cambio de milenio*, Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid, 2000.

NAVARRETE, C.: “Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español” en *Desacuerdos*, Arteleku, MACBA y UNIA, 2005

MARINA NÚÑEZ

AIZPURU, M.: “Marina Núñez”, 2007, en <
<http://www.marinanunez.net/textos/marina-nunez-4/>>

ALARIO, T.: “Marina Núñez”, 2000, en <<http://www.marinanunez.net/textos/marina-nunez-alien/>>

ÁLVAREZ, I.: “Tapar para ver, o “el ojo vago”, 2011, en
<http://www.marinanunez.net/textos/tapar-para-ver-o-el-ojo-vago/>

ÁLVAREZ REYES, J.A.: “¿Por qué la histeria?, ¿por qué la pintura?”, 1996, en
<http://www.marinanunez.net/textos/por-que-la-histeria-por-que-la-pintura/>

BLAS, S.: “Las lágrimas no detienen la vida”, 2005, en
<http://www.marinanunez.net/textos/las-lagrimas-no-detienen-la-vida/>

BLAS, S.: “Metrópolis: Marina Núñez”. 2005, en
<http://www.marinanunez.net/textos/metropolis/>

CARPIO, F.: “Hielos e infiernos. Cielos e inviernos”.2010, en
<http://www.marinanunez.net/textos/hielos-e-infiernos-cielos-e-inviernos/>

CENDAN, S.: “Todo tiene que ver con los monstruos”, 2013, en
<http://www.marinanunez.net/textos/susana-cendan-todo-tiene-que-ver-con-los-monstruos/>

CERECEDA, M.: “El cuerpo de la ausencia”, 1996, en
<http://www.marinanunez.net/textos/el-cuerpo-de-la-ausencia/>

COLLADO, G.: “Un espacio infinitamente negro”, 1996, en
<http://www.marinanunez.net/textos/un-espacio-infinitamente-negro/>

COLINS, P., “Juegos de sombras”, 2000, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/juegos-de-sombras/>>

CORTEZ, J.J.: “Del otro lado de la puerta (A propósito de algunos cuadros de Marina Núñez)”, 1998, en <<http://www.marinanunez.net/textos/del-otro-lado-de-la-puerta-a-proposito-de-algunos-cuadros-de-marina-nunez/>>

DÍAZ GUARDIOLA, J.: “Marina Núñez (entrevista)”, 2004, en
< <http://www.marinanunez.net/textos/marina-nunez-5/>>

DE DIEGO, E.: “Historias Góticas”1998, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/historias-goticas/>>

DE DIEGO, E.: “Marina Núñez. El otro lado de los cuerpos”, 2001, en
< <http://www.marinanunez.net/textos/marina-nunez-el-otro-lado-de-los-cuerpos/>>

DE LA VILLA, R.: “Retratos de la abyección”, 2009, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/retratos-de-la-abyeccion/>>

DEL RIO, V.: “El miedo de William Kemmler”, 2001, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/el-miedo-de-william-kemmler/>>

DOCTOR, R.: “Carmen”, 2001, en
< <http://www.marinanunez.net/textos/carmen/>>

FERNÁNDEZ, H.: “El cielo de las mujeres”, 1993, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/el-cielo-de-las-mujeres/>>

FERNANDEZ, O.: “Marina Núñez”, 2003, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/marina-nunez-3/>>

JARQUE, F.: “Identidad del mutante (entrevista)”, 2009, en
< <http://www.marinanunez.net/textos/identidad-del-mutante/>>

JIMENEZ, J.: “Luz negra”, 2001, en <<http://www.marinanunez.net/textos/luz-negra/>>

JIMENEZ, J.: “Marina Núñez. Alien”, 2000, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/marina-nunez-alien/>>

KEMBER, S.: “Soul Machine: La máquina con alma”, 2002, en
< <http://www.marinanunez.net/textos/soul-machine-la-maquina-con-alma/>>

NUÑEZ, M., “Nosotros, los ciborgs”, 2002, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/nosotros-los-ciborgs/>>

MOLINA, O.: “El sueño de los otros y lo último del tiempo”, 2010, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/el-sueno-de-los-otros-y-lo-ultimo-del-tiempo/>>

MARTIN, A.”Figuras en el fuego, 2013”, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/figuras-en-el-fuego/>>

NOYCE, R., “Marina Núñez”, 2010, en <<http://www.marinanunez.net/textos/marina-nunez-2/>>

NUÑEZ, M.: “Aberrante belleza, en Fantasy. Magical Moments in Art”. Blogspot,
noviembre, 2013, en <<http://magicfantasydoce.blogspot.com.es/2013/11/marina-nunez-aberrante-belleza.html>>

NUÑEZ, M.: “Carne”, 2002, en <<http://www.marinanunez.net/textos/carne-2/>>

NUÑEZ, M.: “El cambio”, 2002, en <<http://www.marinanunez.net/textos/el-cambio/>>

NUÑEZ, M.: “La pintura pertinaz”, 1998, en <<http://www.marinanunez.net/textos/la-pintura-pertinaz/>>

NUÑEZ, M.: “La puesta en escena del yo”, 2004, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/la-puesta-en-escena-del-yo/>>

NUÑEZ, M.: “La realidad incierta (Dalí delirante)”, 2004, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/la-realidad-incierta-dali-delirante/>>

NUÑEZ, M.: “Máscaras, 2001, en <<http://www.marinanunez.net/textos/mascaras-3/>>

NUÑEZ, M.: “Razonando la corpulencia: el dibujo de las modelos”, 1995, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/razonando-la-corpulencia-el-dibujo-de-las-modelos/>>

PICAZO, G.: “Entrevista a Marina Núñez”, 2001, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/entrevista-a-marina-nunez/>>

PIGUET, P.: “De lo humano al cyborg. Marina Núñez en busca de identidad”, 2006, en
< <http://www.marinanunez.net/textos/de-lo-humano-al-cyborg-marina-nunez-en-busca-de-identidad/>>

QUINTANA, E.: “Marina Núñez. La exquisitez atroz de la locura humana (entrevista)”, 2001, en < <http://www.marinanunez.net/textos/marina-nunez-la-exquisitez-atroz-de-la-locura-humana/>>

RENART, D.: “Marina Núñez (entrevista)”, 2009, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/marina-nunez-entrevista/>>

SALAS, R.: “Demonios alicaidos”, 2009, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/demonios-alicaidos/>>

SANZ FUENTES, J.: “Marina Núñez. Lo femenino como identidad”, 1998, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/marina-nunez-lo-femenino-como-identidad/>>

ROSE B.: “El mundo está demasiado con nosotros”, 2010, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/el-mundo-esta-demasiado-con-nosotros/>>

TEJEDA, I.: “Infierno y gloria”, 2009, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/infierno-y-gloria/>>

VENTURA, A.: “Quimeras”, 2010, en
<<http://www.marinanunez.net/textos/quimeras/>>

VILLASPESA, M.: “Ciencia-ficción. De la representación, la alteridad y el cyborg”, 1998, en <<http://www.marinanunez.net/textos/ciencia-ficcion-de-la-representacion-la-alteridad-y-el-cyborg/>>

MAGALI RIZZO

CELESTIAN, L.: “More fiber”, en <<http://lindacelestial.com/>>

CHARLMERS, J.: “The Cutting (& Stitching) Edge-Magali Rizzo”, 13 de diciembre del 2012, en Blogspot de la artista <http://magalirizzo.blogspot.com.es/>

GLESSNER, L.: Magali Rizzo, martes abril 19, 2012
<<http://lorraineglessner.blogspot.com.es/2012/04/magali-rizzo.html>>

JOETTA, M.: “Future Heirlooms, en Mr. X Stitch. Contemporary Embroidery and needlecraft”, en
<<http://www.mrxstitch.com/future-heirlooms-magali-rizzo/>>

JOETTA, M.: “Play”, *catálogo*, Textile Arts Center, Nueva York, 2011.

MAUE, J.: “Outside and inside... Outside/inside the Box”, blog, 9 de marzo de 2012,
<<http://littleyellowbirds.blogspot.com.es/2012/03/outside-and-inside.html>>

PITTSBURGH, M.T.: “Art Review”, Fiverart International weaves another fresh edition, julio 21, 2010, Pittsburgh Post Gazette.

JAVIER VÍVER

VÍVER, J.: “Akeropoiotos”, catálogo, Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, Madrid, 21 Octubre 2008 al 22 Noviembre, 2008.

VÍVER, J.: “Elemental de España / Val del Omar”. Cameo, Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, eds., Barcelona, Cameo, D. L., 2010.

VÍVER, J.; REBOLLO, M.A. Y JARA, J.: “Paseantes”, *Catálogo*, Fundación COAM y Caja Madrid, Madrid, Artes Gráficas Palermo, 2002.

VÍVER, J.: “sic transit gloria mundi, narcisus, the audience”
<<http://vimeo.com/44415650>>